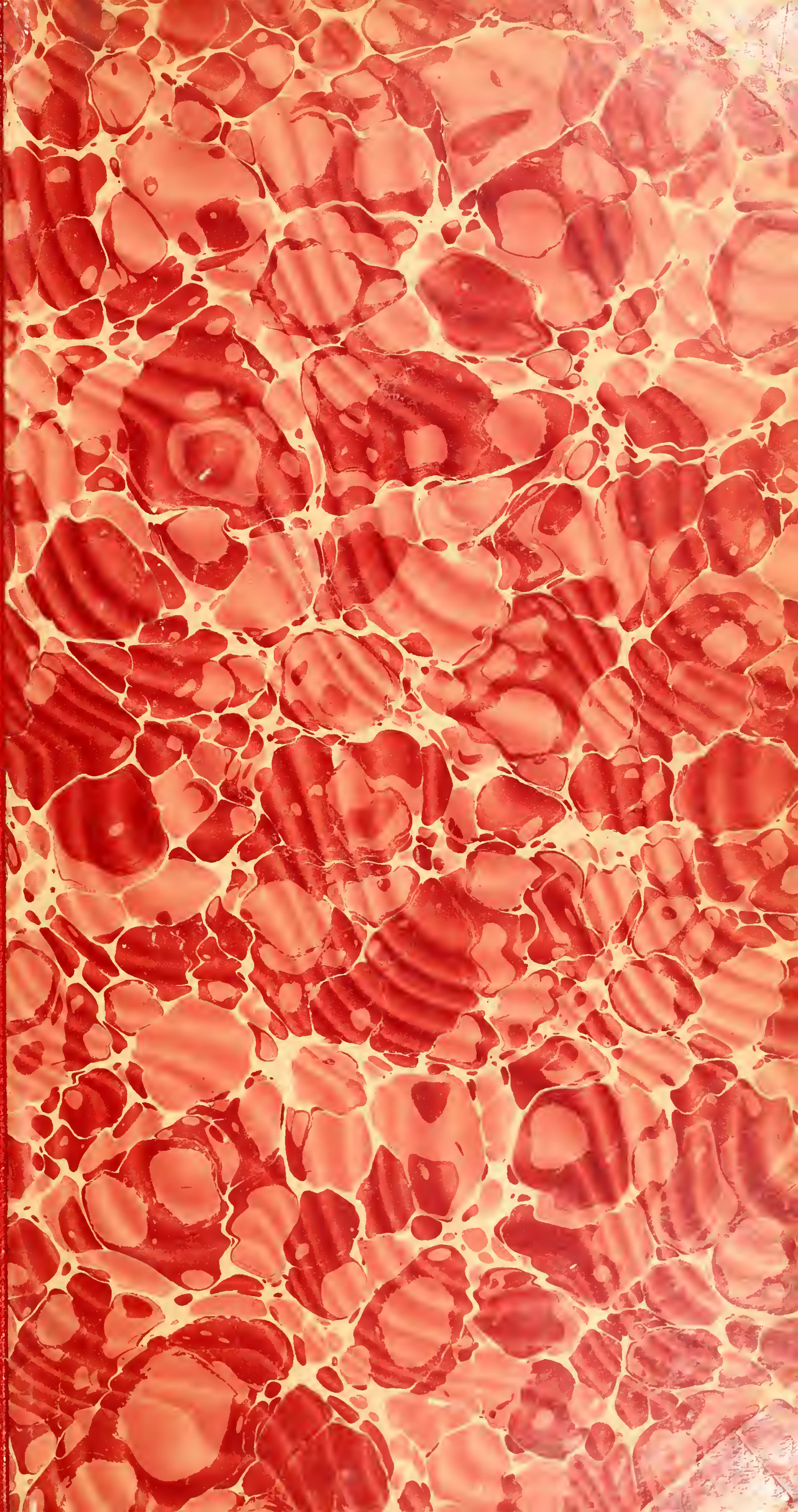



Bibliothèque
de
ROUCHETIÈRE



HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

PAR

ARSÈNE ALEXANDRE

ÉCOLE ITALIENNE

ILLUSTRÉE DE 250 GRAVURES



PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

ÉCOLE ITALIENNE

461. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

PAR

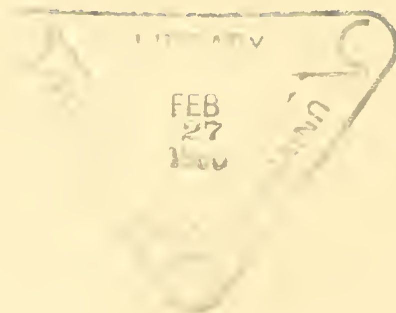
ARSÈNE ALEXANDRE

ÉCOLE ITALIENNE

ILLUSTRÉ DE 267 GRAVURES



PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6



CHAPITRE PREMIER

Complexité et immensité de l'art en Italie. — Quelques mots sur la peinture antique, la mosaïque, la peinture avant Cimabue. — Sienne et Pise, berceaux de la peinture par la rénovation orientale.

L'Italie, en art, a montré les plus grandes perfections et les plus grands travers. Elle a produit, dans la peinture, les plus belles, les plus profondes simplicités et les pires des affectations. Elle a donné les plus hauts, les plus durables exemples, et exercé les plus dangereuses influences. La jeunesse et la maturité de cet art ont été admirables entre toutes, et l'on discutera toujours sur la question de savoir laquelle des deux est la plus éblouissante. Encore ne se décidera-t-on jamais, que par des raisons de préférence, suivant son tempérament et les préoccupations du temps dans lequel on vivra. Quant à la décadence de ce même art elle a été aussi complète que sa perfection. Et cette perfection même, ou tout au moins la perfection de la maturité, contenait tous les germes de la décadence : Raphaël, sans qu'on doive l'en rendre responsable, a été revendiqué pour chef par les artistes les plus froids, les plus insignifiants, les plus académiques; Michel-Ange est de même le père involontaire de toutes les boursouflures et de toutes les fausses énergies. En un mot l'art de cette contrée privilégiée, prodigieuse, ressemble à la race même qui a donné naissance à la fois aux plus grands saints et aux plus grands fourbes.

Dans ces conditions et étant données l'extraordinaire poussée d'hommes et d'œuvres, la diversité infinie des tendances et des manifestations, on comprendra combien il est difficile de préparer le lecteur à se faire une idée générale de ces écoles. Le tableau est pour ainsi dire impossible à tracer.

On ne ferait pas comprendre à ceux qui ne l'ont jamais vue ce que c'est qu'une forêt, en disant que c'est un ensemble d'arbres, de végétation, de sources, de nids et de terriers. Et même quand on aurait décrit tout cela séparément et avec méthode, cela serait encore bien insuffisant pour faire ressentir les impressions que la forêt procure.

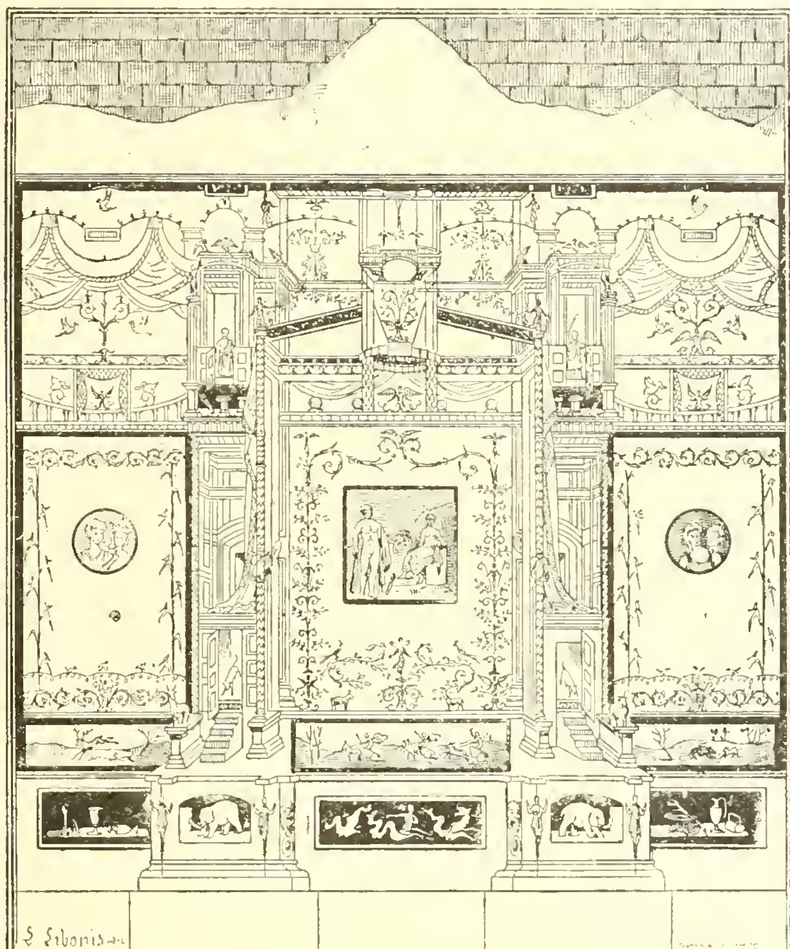
Nous ne débuterons donc cette fois par aucune considération générale, sauf les quelques lignes qui précèdent. Nous n'avons que la place nécessaire pour passer en revue et d'une façon bien concise, les maîtres et les chefs-d'œuvre. Aucune vue nouvelle, aucun fait inédit ne seront apportés dans cet examen, pour la raison que tout a été ressenti et exprimé en présence de ces œuvres, par tout ce qu'il y a d'hommes sensibles et raffinés dans le monde. On n'a même plus à revendiquer avec éclat pour les primitifs, — et sous ce nom l'on comprenait naguère tout ce qui précédait le XVIe siècle, — la place immense à laquelle ils ont droit, puisque de notre temps on a su retrouver leur beauté, et établir pour toujours leur glorification.

L'ensemble de la peinture italienne est certainement le plus vaste et le plus imposant, en même temps le plus vénérable qu'ait offert l'art de l'Europe tout entière. On sera toujours confondu lorsqu'on récapitulera ce merveilleux acheminement, des peintures étrusques et romaines aux peintures chrétiennes, de celles-ci aux mosaïques de Ravenne, de ces mosaïques aux premières peintures encore profondément byzantines des anciens maîtres de Pise, de celles-ci à celles de Sienne déjà plus affranchies, de Pise à Florence, de Florence, infiniment digne et infiniment éclatante, arrière-petite-fille des antiques centres artistiques de l'Étrurie, à Rome et à Milan, de ces villes enfin à Padoue, à Ferrare, à Parme et à Venise, et de là à Bologne même, à Rome et à Naples, où tout s'effondre.

Cet ensemble ne constitue pas pour les autres écoles d'Europe une rivalité, mais une maternité. Mère impérieuse, tyrannique, compromettante parfois, l'Italie a exercé sur les autres pays une influence dont ils se ressentent encore. L'Allemagne, les Flandres, la France lui ont payé un large tribut; l'Espagne est artistiquement une possession italienne. Quant à nous, il n'est qu'à de rares mais admirables époques que nous avons été affranchis de ces hantises : une partie du moyen âge, une partie ou plutôt un aspect du XVIIIe siècle.

Attribuer une égale importance à toutes les étapes que nous venons d'énumérer sommairement serait équitable, mais n'est pas possible dans un résumé tel que celui-ci. Il est certain, par exemple, que pour tout esprit artiste les peintures de Pompéi vaudraient d'être étudiées au moins aussi en détail que l'école bolonaise, et que les mosaïques de Ravenne et de Venise devraient nous retenir autant que les œuvres de Botticelli, ou que celles de Raphaël ou de Titien? Pourquoi non? Parce que le renom de ceux-ci est plus grand, plus consacré, qu'ils sont plus connus? Ce ne serait pas une raison. Les grandioses visions des mosaïstes ne sont pas moins saisissantes que les chambres du Vatican ou que le *Jugement dernier* de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine. Il n'y a pas là moins de hauteur d'inspiration, de beauté de matière, de déploiement de volonté. C'est pourquoi il est vraisemblable que dans les histoires à venir, on tiendra autant de compte des uns que des autres. Pour le moment nous sommes un peu forcés à

un compromis entre les réhabilitations futures et les ignorances ou les mépris passés. Nous nous contenterons d'affirmer le plus énergiquement que nous pourrons les droits de ces choses « barbares » aux plus grandes admirations, et nous



DÉCORATION INTÉRIEURE D'UNE MAISON DE POMPÉI.

laisserons à des écrivains mieux instruits ou de plus de loisir, le soin de rétablir complètement l'équilibre.

Les peintures antiques et les peintures chrétiennes nous retiendront peu. D'abord elles ressortent plutôt de l'archéologie; mais surtout, il semble qu'on doive les considérer moins comme le germe de la peinture italienne moderne que comme la fin, l'aboutissement, ou, pour mieux dire toute notre pensée, la décadence d'un autre art, dont il ne reste que des ruines, ou des fragments trop incertains, ou même encore la pure supposition. En effet, il est puéril de croire

que l'art de peindre a daté d'une époque plutôt que d'une autre, si éloignée qu'elle soit. Peindre a été un instinct de l'homme en tous temps, comme parler ou chanter. De ce qu'il ne reste aucun vestige, il serait naïf de conclure que rien n'a existé. Les peintures de Pompéi sont visiblement l'aboutissement et la dégénérescence de la peinture grecque, dont il ne nous reste rien en tant que peinture proprement dite.

D'autre part, les peintures de Pompéi ressemblent beaucoup plus aux œuvres des décadents italiens, comme facture et comme inspiration, qu'à celle des maîtres du XIIIe et du XIVe siècle qui, eux, ont une origine visiblement byzantine.



TRIOMPHATEUR (PEINTURE DE POMPÉI).



THÉSÉE (PEINTURE D'HERCULANUM).

Avec l'influence byzantine la peinture italienne a donc recommencé entièrement sur de nouveaux frais.

Toutefois ce serait une grosse lacune pour celui qui désire comprendre la peinture italienne, que de ne pas visiter le musée de Naples et Pompéi, où se trouvent en plus grand nombre les peintures de cette fin d'époque. L'on verra là sous mille formes ingénieuses et vivantes, que les peintres d'alors étaient préoccupés absolument des mêmes idées, des mêmes visions et de la même exécution que ceux de la fin de la grande époque italienne, et l'on retrouvera mainte analogie avec les formes mêmes et les préoccupations de l'art de notre propre temps. Volontiers nous nous attarderions à énumérer et à décrire les nombreux *tableaux* que le caprice des artistes a retracés sur les murs des maisons. C'est tout au plus si nous pouvons signaler les principales peintures du musée de Naples ; cette Médée qui médite la mort de ses enfants pendant qu'ils sont en train de jouer aux osselets ; ces Narcisses ; ces enfantillages exquis ; ces paysages

de Watteau; ces Grâces; ces natures mortes; ces oiseaux admirables; ces innombrables fantaisies de décoration, toujours si modestes, si sobres d'apparence mais très calculées et exécutées comme en se jouant. Dans telles de ces peintures, le n° 9008, par exemple, importante composition où se voient Hercule

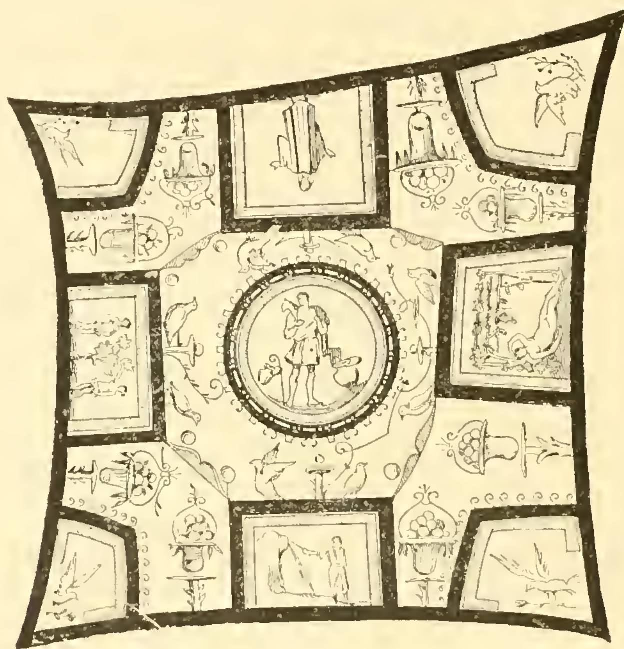


PEINTURE DE LA VILLA D'ADRIEN.

et Télèphe allaités par la biche, une figure, celle d'un jeune faune, est un véritable Corrège, comme exécution, comme modelé, comme type même. On citera encore *le Triomphe de Bacchus*, *Bacchus et Ariadne*, *Jupiter et Junon*, *les Trois Grâces* (n° 9236), la *Marchande d'amours* (n° 9180), la délicieuse guirlande aux satyres dansants, n° 9163, et quantité de paysages, notamment les n°s 9508, 9513,

9510, 9189, 9493, 9476, 9475, etc., où se retrouvent, on ne saurait trop le dire, toutes les qualités, toutes les préoccupations, toute la verve, toute l'exécution même de Watteau, de Lancret, de Boucher, suivant les différences de tempérament. Quant à la célèbre mosaïque de la bataille d'Arbelles, on n'aurait que l'embarras du choix dans les galeries de Versailles, pour les termes de comparaison.

Mais nous ne pouvons insister là-dessus ; c'est encore une fois, malgré toutes les séductions, un déclin, et force nous est de prendre l'école italienne plutôt comme un phénix qui renaît de ses cendres. Or le nouveau germe, l'œuf prodigieusement fécond d'où il va sortir, ce n'est ni cet art gréco-romain, par trop



PLAFOND DES CATACOMBES DE ROME.

séduisant, habile, et bientôt débile, ce n'est pas non plus l'art chrétien des catacombes qui n'est qu'un balbutiement touchant autant qu'ignorant et sur lequel nous ne saurions même un instant nous arrêter. C'est l'art byzantin.

C'est dans l'Orient que l'Italie trouva sa régénération artistique, et il en subsiste d'admirables preuves. On peut, à partir des mosaïques de Ravenne entre autres, suivre désormais pas à pas l'acheminement de la peinture italienne jusqu'à Michel-Ange et Léonard eux-mêmes.

D'ailleurs ce moyen d'art lui-même, si majestueux et si durable, renaissait sur une terre qui lui avait été de tout temps favorable. Les mosaïques de Pompéi sont là encore pour l'attester, aussi variées, plus éclatantes que les peintures, quelques-unes d'une largeur d'exécution imposante, quelques-unes au contraire d'une finesse exquise et qui tient du miracle.

Mais si la mosaïque, en tant que métier, avait été conservée à travers les temps en Italie même, quant au style elle s'était renouvelée sous l'influence de l'Orient. Parmi les plus beaux monuments encore inspirés de l'art antique, il faut citer les décorations de Sainte-Constance, et de Sainte-Pudentienne à Rome (IVe siècle), de Sainte-Marie-Majeure, de Saint-Paul-hors-les-Murs, détruites en 1823; de Saint-Ambroise à Milan (Ve siècle); à Ravenne la coupole du mausolée de Galla Placida, en l'église des Saints Nazaro et Celso (Ve siècle également), etc. Dans ces mosaïques et dans telles autres que l'on pourrait citer encore se retrouve très nettement marquée, quant aux sujets et au style, l'influence antique persistante.

Mais au VIe siècle commence à se révéler le style byzantin, et même il donne



LE BON PASTEUR (CATACOMBE DE LUCINE).

l'essor à des œuvres admirables, grandioses dans leurs conventions et avec leur richesse, telles que les mosaïques de Sant'Apollinare in Classe, de Sant'Apollinare Nuovo, et de San Vitale. Il faudrait bien se garder de juger ces œuvres d'après des idées académiques, ou de les comparer à aucun degré soit d'un côté à l'art antique, soit de l'autre à l'art de Raphaël et des maîtres du XVIe siècle. Il est certain par exemple que l'admirable *Théodora et sa suite*, dans l'église de San Vitale, est une œuvre presque purement orientale, barbare même si l'on veut, au point de vue des idées de l'ancienne Rome. Mais quelle majesté et quelle gravité dans ces figures vraiment souveraines, quelle richesse dans les costumes tout semés de broderies régulières, tout raidis d'or! C'est un art vraiment hiératique et impérial, et la religion pour frapper l'imagination de la foule pieuse ne saura plus tard emprunter un autre et plus auguste langage. Ces œuvres byzantines sont parmi ce que l'art des hommes a fait de plus gran-

diose, à ce point que dans ses plus riches manifestations l'art des Michel-Ange et des Titien paraîtra auprès d'elles trop humain ou trop théâtral.

Du VIIe au IXe siècle s'accentue le parti pris de conventions très spéciales, élongation des proportions dans les figures, raideur des attitudes, caractère dramatique et terrible de la figure du Christ, des scènes de martyre, et en même temps une sorte de pauvreté voulue dans la mise en scène, d'autant plus saisissante si on la compare aux splendeurs de l'art sous Théodora.

Malgré le peu d'admiration que l'on professe souvent pour les mosaïques de cette période, et l'opinion générale qu'elle accuse une absolue décadence, il y aurait pourtant des œuvres superbes à étudier et à citer, ne fût-ce que les mosaïques de l'abside de San Ambrogio à Milan, avec son grand Christ imposant, et l'Histoire de Saint Ambroise se déroulant de chaque côté (IXe siècle). Il est vrai qu'il faut arriver jusqu'au Xe siècle pour retrouver des pages encore



MOSAÏQUE DE RAVENNE.

supérieures peut-être à tout ce qui précède : nous voulons parler des mosaïques de Saint-Marc à Venise, vestibule et grande coupole ; ces dernières, remarquables par leurs colossales figures si majestueuses sur les fonds d'or, font paraître mesquines et tourmentées celles des autres époques. Quant aux mosaïques du vestibule, quelque naïve qu'en soit la composition, elles sont particulièrement émouvantes. On ne saurait dire quelle foi ardente et sévère a animé l'artiste qui en a tracé les compositions ; rien n'est plus étonnant, en particulier, que les épisodes de la Création de l'Homme, du Paradis perdu et du Déluge.

Elles peuvent paraître bien pauvres et bien gauches aux yeux qui ont adopté comme type de perfection une certaine façon de voir et de dessiner soi-disant correcte, mais à toute âme ingénue elles apportent des sensations nettes et profondes et elles montrent surtout que toutes les expressions, tous les moyens valent, en art, par la conviction et le sérieux avec lesquels on les a mis en œuvre. Ces mosaïques des petites coupoles du vestibule de Saint-Marc sont comme de

grandes miniatures détachées d'un Missel et qui se seraient dirigées vers le ciel en s'arrêtant à la hauteur encore des yeux humains.

Les miniatures elles-mêmes seraient une source d'étude, une introduction à



SAINT PIERRE BÉNISSANT. — MOSAIQUE DU XIe SIÈCLE A SAINT-MARC DE VENISE.

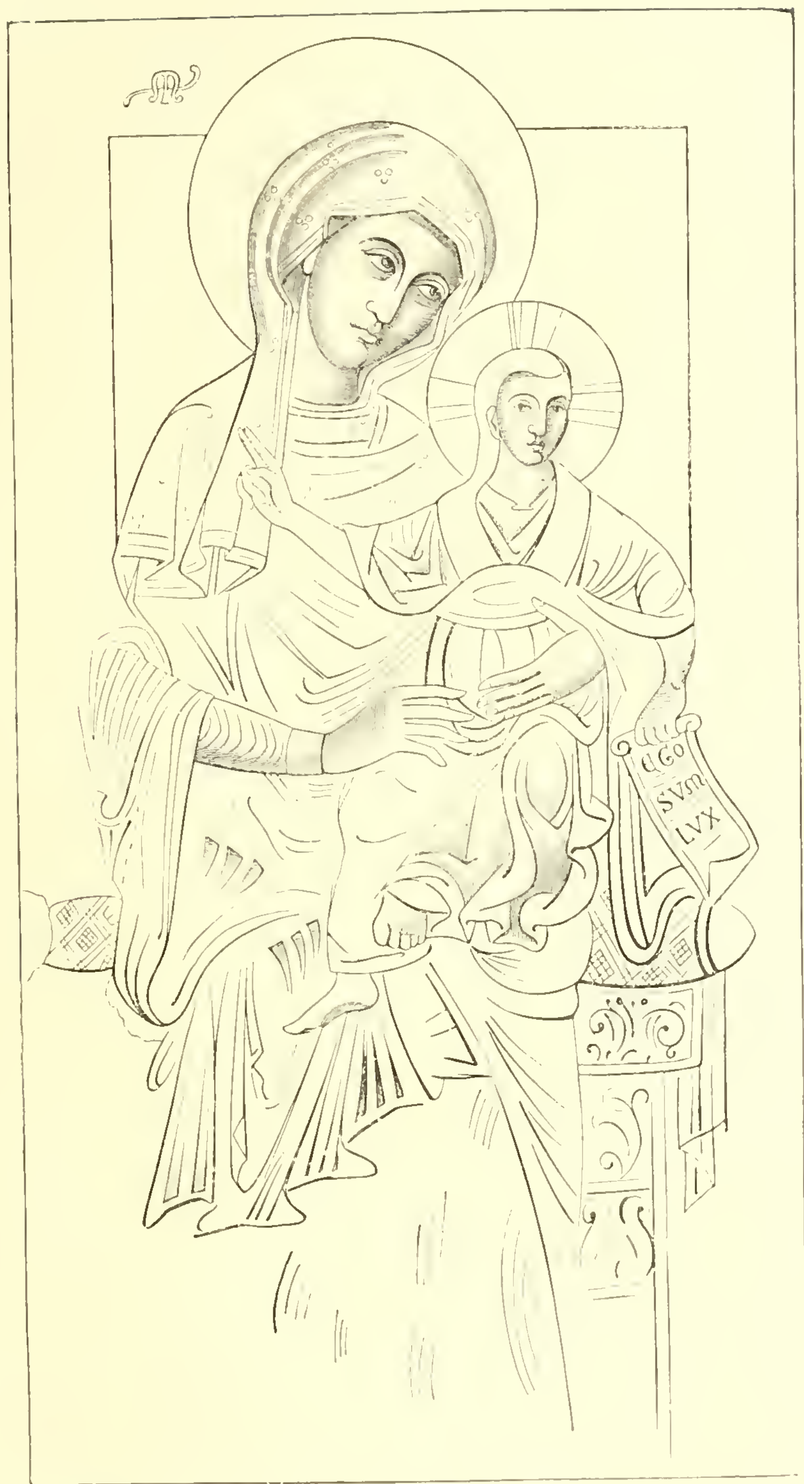
la peinture italienne proprement dite, mais nous avons hâte d'arriver aux peintres proprement dits, et nous devrons nous contenter d'avoir signalé à ceux qui voudront approfondir ces choses, le domaine immense qui demeure ouvert avant l'époque même où jadis on faisait commencer l'école, c'est-à-dire au

XIIIe siècle, et encore avec combien de réticences, de précautions et d'excuses pour la *barbarie* qui soi-disant régnait dans les œuvres des maîtres « primitifs », de Cimabue, de Giotto lui-même.

De nombreux et touchants monuments de peinture proprement dite existent avant ces grands précurseurs, et les révélations que ceux-ci apportèrent, furent, par le même phénomène que nous avons constaté en traitant de l'art flamand, le résultat de l'expérience et des efforts de leurs prédécesseurs. Les IXe et Xe siècles, il est vrai, semblent avoir été une période sombre, troublée, où non seulement s'étaient perdues, cela va sans dire, toutes les traditions de l'antiquité, mais encore le grand style terrible et splendide de l'art byzantin. La mosaïque absorbait tout. Mais à partir du XIe et du XIIe siècle, l'on sent déjà les plus ardentes tentatives pour retrouver un langage, pour créer une éloquence, pour affirmer des formes expressives. Toutefois, c'est l'art byzantin, et en particulier l'art conservé et pratiqué par les ouvriers grecs qui prévaut encore. A Venise la chose n'est pas contestable. En plein XIIe siècle, Venise est encore comme une colonie grecque, au point de vue artistique. Mais à Pise, on a conservé de très anciens monuments de peinture qui forment le trait d'union saisissant entre la formule grecque finissante et les premiers bégaiements de l'expression italienne. Lorsqu'on arrive au début du XIIIe siècle, il y a déjà sur divers points de l'Italie une activité picturale considérable. Entre autres témoignages de cette activité, on pourrait dire de cette Renaissance, car c'est du XIIIe siècle qu'il faudrait faire dater réellement la Renaissance italienne, on citera les fresques du baptistère de Parme, et surtout les œuvres qui nous ont été conservées du Pisan Giunta. L'église de Saint-François d'Assise contient de Giunta Pisano (1210-1253) un très beau *Christ en croix adoré par les anges*. Il y a là de ravissantes idées, toute l'ingénuité qui nous charmera dans Fra Angelico, mais encore sans la souplesse et la grandeur du dessin auxquelles deux cents ans ans plus tard arrivera le maître florentin : certaines figures d'anges se lamentant ou recueillant le sang des plaies du crucifié montrent un tel désir de dire avec art que le nom de Giunta ne saurait être passé sous silence. Quant aux saints et saintes agenouillés de chaque côté de la croix, ils présentent le même caractère, et c'est un grand pas de fait qui profitera à tous ceux qui vont venir.

Ce fut Sienne qui, peut-être après Pise au point de vue de l'essor artistique, mais en même temps au point de vue des résultats — et encore peu d'années après devait-elle la laisser en arrière, — semble avoir montré la plus brillante effervescence artistique avant la venue de Cimabue. C'est Sienne qui sera à proprement parler l'éducatrice des grands florentins du XVe siècle. Fra Angelico que nous nommions à l'instant est la gloire de Florence mais il doit considérablement à Sienne.

Guido da Siena nous a laissé une Madone datée de 1221, et déjà dans cette œuvre la Vierge byzantine prend une tendresse tout italienne, ce je ne sais



PEINTURE MURALE DU XIIe SIÈCLE A SAINT-LAURENT-HORS-LES-MURS A ROME.

quoi de doux et de charmant qui caractérise la beauté des femmes de Sienne et qui a passé dans l'accent même de l'école.

Cela se retrouve aussi dans un grand tableau d'autel de Duccio, dont la partie principale représente la Vierge entourée d'anges. L'œuvre est postérieure à la Madone de Cimabue, puisque celle-ci date de 1267 et l'autre de 1308. Mais à cette époque Duccio était, pense-t-on, beaucoup plus âgé que Cimabue et de plus il n'avait avec lui aucun point de contact. On citera encore, à Arezzo, Margaritone, de qui il reste des Christ tristes, farouches, souffrants, gauches, qui semblent retarder de quatre cents ans. Mais il nous tarde d'arriver à Cimabue.

CHAPITRE II

Cimabue. — Le XIV[e] siècle. — Giotto. — L'école de Sienne. — La chapelle des Espagnols. — Orcagna.

Comme les Siennois le firent pour la Madone de Duccio, les Florentins promenèrent en triomphe la Madone que Cimabue avait exécutée pour l'église de Santa Maria Novella, où certainement elle demeurera, en souvenir de cet événement mémorable, jusqu'à la fin des choses.

La foule acclamait sur son passage, de l'atelier à l'église, cette grande image qui était pour elle un symbole de divinité et une peinture vivante ; elle paraît d'abord au passant de notre temps une effigie fière et naïve, rien de plus. Mais si ce passant s'arrête plus longtemps et médite, s'il compare cette Vierge de Cimabue presque souriante, presque humainement maternelle, mais toujours majestueuse et divine, aux icones conventionnelles et terribles, aux représentations impassibles des âges précédents, il comprendra dans quel ravissement elle devait plonger cette foule jeune, désireuse d'art. Cette Vierge de Cimabue, nous en avons une répétition presque identique au musée du Louvre, et là à souhait, dans le silence, nous pouvons la faire revivre en imagination dans toute sa fraîcheur. Quand ces ors toujours riches et chauds mais légèrement atténués étincelaient au soleil, quand ces carnations, maintenant un peu assombries et verdies, étaient fraîches et délicates, les Florentins qui virent passer devant leurs yeux cette apparition, purent croire que la Vierge elle-même était venue visiter leur ville.

Le désir de montrer un charme humain dans une représentation surhumaine est encore timide et profondément respectueux. Quel chemin l'on parcourrait en un clin d'œil si l'on voyait, aussitôt après avoir révéré la majesté de cette Vierge de Cimabue, une des très gracieuses mais trop humaines Vierges de Titien ou de Corrège, pour ne pas parler des Vierges d'opéra qu'osèrent montrer les Bolonais ou Tiepolo, ou même si l'on passait de la Madone de Santa Maria

Novella à l'une de celles que peignirent les délicieux maîtres du xve siècle, ou même enfin à une de ces abstractions artistiques, une de ces créations de peintre, ni divines, ni humaines, que sont les Vierges de Raphaël!

Toutefois il y avait là, si respectueuse qu'elle fût, une audace, une innovation, et l'âme du peuple florentin ne s'y méprit pas. Le chemin était ouvert; le signal était donné pour toute une race de s'exprimer par l'image, et toutes les Vierges, les terribles comme les gracieuses, les souriantes et les douloureuses, les délicieusement ingénues comme celles que la vie a visiblement éprouvées, les Vierges de l'Angelico et celles de Botticelli, celles de Raphaël et les mystérieuses de Léonard, la Madone de Cimabue, en cette procession de 1267, les précédait solennellement.

Cimabue fut suivant les historiens un homme indépendant et aristocratique de mœurs et d'esprit, qui contribua à affranchir les artistes en situation, comme son effort de peintre tentait de les affranchir en expression. Toutefois, comme nous l'avons dit, il était lui-même redevable d'une partie de sa gloire à d'obscurs prédécesseurs, à des contemporains mêmes plus humbles, dont il concentrait et personnifiait l'effort, car en art, s'il y a des hommes providentiels, on ne peut entendre le mot que dans ce sens : ce sont des hommes qui résument et incarnent un peu plus heureusement que d'autres les aspirations et les conquêtes de tous les autres. Il y avait eu à Florence et ailleurs, avant Cimabue, un bon nombre de peintres dont on a conservé du moins les noms et parfois quelques rares œuvres : à Florence, Marchisello, Jacobus, Andréa Tafi ; à Pistoïa, Lapo, Coppodi, Marcovaldo; à Sienne Fino di Tibaldi. Au même moment l'école siennoise était elle-même en pleine et radieuse naissance, et allait précéder Florence en éclat et en maturité jusqu'à ce que celle-ci devînt reine incontestée. Enfin, des artistes déjà connus à Florence, tels que Gaddo Gaddi, qui avait été le collaborateur de Tafi pour les mosaïques du baptistère, se faisaient les satellites volontaires du maître acclamé.

Les Vierges de Florence et du Louvre ne sont pas les seules œuvres que l'on ait conservées de Cimabue. En l'église de Saint-François à Assise, il est des œuvres grandioses qui lui sont attribuées et qui sont tout au moins de son école. Il ne nous semble guère qu'on puisse les contester à Cimabue lui-même : elles sont de la même inspiration et du même grand dessin que la Madone de Santa Maria Novella. Ce sont, une Nativité, une Pietà, une *Chute des Anges rebelles*, les *Anges au Tombeau*; en l'église inférieure, une Madone avec des anges et des saints; enfin de grandes et magnifiques figures d'anges complètent ces décorations.

On ne peut porter un jugement complet sur Cimabue tant qu'on n'a pas vu ces œuvres fières et touchantes ; il faut voir Cimabue à Assise pour se rendre compte de l'importance de son rôle, même après les grands mosaïstes dont

nous avons indiqué les efforts. Enfin le musée des Offices possède comme œuvres attribuées au même ancêtre, une *Sainte-Cécile* avec des compartiments retraçant la vie de la sainte.

En résumé, l'idée que l'on peut conserver de Cimabue à travers les lacunes et les destructions que le temps a multipliées, c'est celle d'un homme qui entrevoyait l'importance de la vie observée comme élément d'art, mais qui par conviction non moins que par respect inné, ne voulait pas renoncer aux grandioses



CIMABUE. — LA VIERGE.

impassibilités que la pensée des hommes avait créées avant lui, et qui constituaient à côté de l'élément d'émotion qui allait être apporté, un élément de majesté incomparable. Cette attitude, ce rôle, sont vraiment grands, et ce n'est pas pour rien que le nom de Cimabue nous a été transmis entouré d'un tel prestige.

Ce qu'il avait entrevu, sans vouloir l'accomplir jusqu'au bout, un homme allait l'oser, mais cet homme peut être considéré comme un des plus grands révolutionnaires qui se soient rencontrés dans l'histoire de l'art. Nous voulons parler de Giotto, chez qui, au contraire de Cimabue, l'élément humain, l'élément de vie, allait prédominer sur l'hiératisme et l'absolu respect. Cette alliance que Giotto a

tentée peut se définir d'un mot : c'est le *Pathétique*. C'est par là qu'il est un des premiers peintres modernes tout en conservant la dignité, la simplicité, la fraîcheur d'impression des artistes anciens. Giotto était l'homme qu'il fallait pour une république toute bouillonnante de sève comme la Florence du XIVe siècle. Il était supérieur au peuple qu'il avait mission d'instruire par les images, mais il était vraiment du peuple. L'opposition est très tranchée entre lui et Cimabue son prédécesseur et maître. Autant le premier est fier, sérieux, méditatif, autant Giotto est familier, gai, entraînant, agissant. Il a l'esprit caustique, la langue acérée ; une bonne humeur perpétuelle l'anime. La vie l'intéresse plus que le rêve, et c'est à force de désir de vérité, de vie vivante, qu'il s'élève jusqu'au rêve. Giotto se multiplie ; il rayonne sur toute l'Italie. Partout où il y a une muraille à décorer, un palais, une église ou un monastère à enrichir d'images saisissantes et édifiantes, il s'y transporte avec ses élèves. C'est ainsi que d'Assise à Rome, à Florence, de Florence à Padoue, sa personnalité singulière s'affirme en œuvres vraiment neuves, qui n'ont eu d'équivalent nulle part encore, et qui sont faites moins pour être imitées que pour ouvrir des voies, élargir des horizons.

Ambrogio di Bondone ou Ambrogiotto, Giotto, était né en 1276 à Vespignano près de Florence. Nous ne savons pas quel cas il faut faire de la légende qui le représente petit berger, découvert par Cimabue au moment où il dessinait sur le sable, ou sur une pierre, un des animaux qu'il gardait. Ces sortes d'histoires expliquent trop simplement les filiations, et réduisent à des anecdotes personnelles les grandes évolutions. La grandeur, l'activité du rôle de Giotto correspondait au mouvement des esprits, en était à la fois l'expression et le résultat. Giotto venait à la même heure que Dante, et dans le prodigieux mouvement de fermentation, de formation et de prospérité de Florence, si leur œuvre a survécu et a pris une place si importante, c'est qu'elle était l'expression la plus complète de leur temps.

Giotto a laissé une œuvre considérable, que le temps a conservée presque entière dans ses grandes lignes, et on peut suivre presque pas à pas son histoire. Rappelons-en les principales dates, avant de signaler les œuvres les plus remarquables. A vingt ans il débute par une œuvre dont l'audace est complète, la nouveauté absolue ; c'est la décoration de l'église supérieure d'Assise, la *Vie de saint François*. Le succès de cette œuvre révolutionnaire est si grand que dès ce moment Giotto devient le maître de la situation artistique. On le réclame de tous côtés. En 1298, il décore à Rome l'abside de Saint-Pierre ; en 1301 il revient à Florence décorer le palais du Podestat. Puis il va à Padoue, et en 1306 il s'y trouve avec Dante qu'il accompagne à Vérone, à Ferrare, à Ravenne. Mais ce n'est pas tout. Combien de villes ont eu sa visite, l'ont ardemment appelé, ont été illustrées par ses travaux ! Pise, Lucques, Arezzo, Padoue, Milan, Urbino,

Rome, Naples même ! Enfin en 1337, revenu à Florence, il meurt après avoir mis en train une des œuvres les plus glorieuses, le campanile de la cathédrale, entièrement sorti de son cerveau, entièrement dessiné par sa main.

Car Giotto est non seulement un grand peintre, mais il est en même temps sculpteur, architecte : c'est un de ces grands esprits universels comme l'on croit trop que la Renaissance seule en a produit. Au reste, une fois pour toutes, nous admettons que nous sommes dès Cimabue à Florence, dès Duccio à Sienne, en pleine et complète Renaissance.

Ce qui frappe au premier aspect dans les œuvres de Giotto, c'est la grandeur des attitudes et la vérité de l'expression. Telle était sa double conquête ; c'était un grand, un des premiers grands dramaturges de la peinture, mais beaucoup de ceux qui le suivirent forcèrent la note, maniérèrent le geste, soulignèrent le caractère, ce qui fait sa particulière beauté, c'est qu'il demeure toujours profondément simple. Cette simplicité a d'ailleurs une observation très serrée pour base. Des mouvements de personnages, d'animaux, des lignes de paysages, sont vus avec une force et une vérité que l'on ne dépasse pas, si les moyens de dire manquent encore un peu de virtuosité, de souplesse. Mais de telles qualités paraissent bien secondaires quand l'éloquence atteint cette hauteur et cette force.

Les peintures que Giotto exécuta en 1296 dans l'église supérieure d'Assise, et en 1304 dans l'église inférieure sont toutes consacrées à retracer la vie ou à célébrer la glorification de saint François. Elles forment une des plus profondes expressions de la pensée du moyen âge et une des plus grandes, une des plus émouvantes œuvres d'art du monde. Les contemporains en admirèrent la grande diversité de gestes, de costumes, de détails vivants et d'une délicieuse bonhomie, et aussi furent saisis de respect devant la beauté des vastes allégories de la deuxième série.

Dans la *Vie* proprement dite *de saint François d'Assise*, ce ne sont que des récits conformes à la légende et mis en scène avec une simplicité de conception, une force et un bonheur de dessin comme on n'en peut trouver qu'à de pareilles époques, dans les langages en formation, dans les arts qui se cherchent, dans les esprits non encore blasés. On ne saurait énumérer toutes ces peintures, ni dire quelles sont les plus belles, car chacun, au cours de tels pèlerinages, va à l'épisode le plus conforme à son cœur. Pour nous, une des plus touchantes, les plus vraiment tendres et passionnées, où abondent à la fois la douceur, l'amabilité italienne, et le pathétique dont nous avons parlé, c'est, après la mort de saint François la scène qui représente le corps du saint porté au couvent de Sainte-Claire. Avec quelle ferveur, quel élan respectueux et navré, les religieuses sortent du couvent, accourent, se précipitent vers lui ! Parmi tant de belles images encore, si éloquentes, si vivantes et si nobles, il faudrait encore tout au

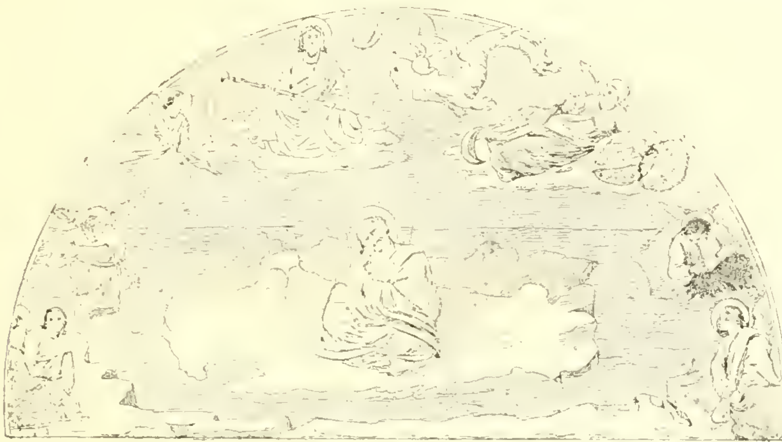
moins citer le *Saint François prêchant* avec le groupe des femmes assises à terre, la tête à demi couverte de leur voile, motif à la fois charmant et touchant, vraiment créé par Giotto, et que nous retrouverons chez plus d'un maître, entre autres chez Fra Angelico et Gentile Bellini.

Giotto était non seulement un grand peintre, mais encore un penseur et un poète. Et par là, on ne veut pas faire entendre que sa peinture fût littéraire, recherchée par les mêmes moyens que les œuvres des écrivains de son temps ; nous voulons dire qu'il était un observateur de la vie, et que cette observation était en même temps poétique et picturale, les gestes étant vrais et d'un grand dessin, et la poésie étant suggérée chez les spectateurs eux-mêmes par des moyens de dessin et de couleur.

L'embarras que le peintre éprouve parfois à dire avec aisance tel geste, telle attitude qu'il a rêvée ou qu'il a observée, lui nouveau venu, et ne trouvant nulle part autour de lui un langage tout fait, un répertoire, comme deux ou trois cents ans plus tard il en abondera pour le malheur des artistes, même les plus rebelles à tout ce qui n'est pas leur propre sensation, cet embarras, disons-nous, n'est chez Giotto qu'une beauté de plus. Il n'en souligne que mieux tel raccourci que l'on sent désiré, mais non exécuté académiquement, tel mouvement passionné, telle expression dramatique. Cela a des bonheurs semblables à ces mots naïvement forgés, à ces phrases non grammaticalement construites que trouvent les jeunes enfants pour redire telle chose qui les frappa, et qui sont bien plus saisissants que des mots corrects et des phrases suivant la syntaxe. D'autant plus que l'on ne doit pas malgré cela prendre Giotto pour un artiste inexpérimenté et gauche ; son expérience et sa force, il ne les doit qu'à lui-même et elles sont grandes. Ces sortes non pas d' « hésitations », ni de « naïvetés », mais d'audaces (l'artiste passant victorieusement outre quand il est désireux d'affirmer) sont les agréments, même les ornements, d'ensembles particulièrement solides et puissants. La composition chez Giotto égale en ampleur et en logique celle des plus grands maîtres et son dessin est grand autant que simple. Un personnage de Giotto est fermement campé, amplement drapé, tout entier à son action ou à son attention. Un ange, un moine qui assistent à une scène de deuil ou de gloire, humbles et droits dans quelque coin, où ils contribuent par leur silhouette à soutenir toute la composition, montrent une beauté et une dignité de lignes toutes personnelles à Giotto et que bien peu de maîtres, même parmi les plus grands, retrouveront. C'est ce mélange de calme et de passion vraie qui fait le caractère saisissant des compositions du maître.

La composition, tel est le secret, telle est la qualité géniale de Giotto. Brusquement, après les hiératiques symétries des byzantins et de ceux qui péniblement s'essayaient à créer une langue nouvelle, il créait cette langue, rien que par son sens de la vie. Chose étrange, Giotto demeurait un véritable phénomène

dans cet ordre d'idées. Après lui de grands, de très grands, on pourrait même dire de plus grands artistes que lui allaient venir qui n'oseraient pas aller aussi loin que lui. Pendant tout le XIVe siècle et une longue partie du XVe beaucoup de maîtres devaient s'en tenir à la symétrie quasi absolue des lignes et des couleurs, et d'ailleurs avec ces moyens créer de magnifiques œuvres. Mais Giotto, sauf dans les grandes allégories, dans les compositions de rêve dont il nous reste à dire un mot, s'affranchit de toute symétrie, tout en demeurant un admirable metteur en scène. Certainement l'équilibre existait, mais il était obtenu par des moyens dissimulés avec la dernière habileté. Une simple architecture formant fond, quelques personnages debout aux extrémités du tableau, et là-dessus, la plus grande liberté dans la juxtaposition des tons, quoiqu'il existe la volonté



GIOTTO. — LE SOMMEIL DE SAINT FRANÇOIS.

d'une harmonie générale. Si au contraire nous comparions avec les maîtres qui viendront plus tard, au XVIe siècle et au XVIIe surtout, les compositions de ceux-ci paraîtraient désordonnées ou équilibrées par les moyens les plus puérils, les plus artificiels. Michel-Ange ignora la composition ou la dédaigna, au regard de Giotto, et chez Raphaël qui s'en soucia fort, elle est voulue, systématique, infiniment moins jaillie, et par suite bien moins émouvante.

Les peintures de l'église inférieure d'Assise, sont aussi, avons-nous dit, consacrées à la glorification de saint François, mais sous forme de divines allégories, et c'est un poème peint comparable au *Paradis* de Dante par la beauté de la forme, par la subtilité et la profondeur des conceptions. Elles représentent tour à tour la Chasteté, la Pauvreté, l'Obéissance triomphantes, puis saint François en gloire ; elles décorent la voûte où repose le tombeau du saint et sont inscrites dans quatre grandes surfaces ogivales encadrées d'ornements où s'enchassent des attributs, des figures d'Anges et de saints personnages. Dans toutes, saint

François joue un rôle au milieu des personnages allégoriques, avec l'assistance d'anges admirables qui forment comme le chœur, l'harmonie dominante de ces divins poèmes. Ces groupes d'anges comptent parmi les plus purs, les plus beaux, les plus émouvants qu'ait produits l'art italien qui a pourtant multiplié à l'infini et de la manière la plus extraordinairement variée cette délicieuse figuration. Où ils se montrent les plus beaux et les plus animés d'attitudes, tout en conservant une allure de grandeur, c'est dans le *Saint François glorifié*, s'enlevant au ciel sous un dais, et environné d'une foule de ces célestes chanteurs, joueurs d'instruments, porteurs de guirlandes. Giotto s'est montré là le devancier et l'égal en même temps des maîtres qui produisirent les plus radieuses œuvres en ce genre, Orcagna, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, et il laisse bien loin derrière lui les timides œuvres de Giunta Pisano, que nous avons signalées, les œuvres sévères de Cimabue, et même les charmantes œuvres contemporaines des peintres siennois dont nous aurons bientôt à parler.

Giotto a rempli toute l'Italie de son activité, et exercé la plus profonde influence, car nous verrons combien de grandes entreprises ont eu lieu qui furent inspirées de son exemple et de sa manière. C'est assez dire combien demeurent nombreuses les peintures de lui ou celles qu'on lui attribue. Un des plus considérables ensembles est la décoration de la petite chapelle de Padoue, la Madonna dell' Arena, construite auprès des vestiges d'une arène antique. Là, nulle architecture ne vient interrompre le développement de cette série d'images. Sur les murs de cette simple petite nef se déroulent en quatorze compositions la Vie de la Vierge, et en vingt-deux la Vie de Jésus-Christ, tandis que sur la muraille d'entrée est représenté le *Jugement dernier* et sur celle qui au fond précède le chœur est le Christ entouré d'anges. Un certain nombre de figures allégoriques disposées sous les scènes proprement dites complète le cycle. On a trop souvent dépeint les diverses scènes de ces belles histoires pour que nous y revenions ici, relevé le beauté de certains détails d'attitudes, véritables trouvailles, telles que le fameux geste de saint Jean prêt à se précipiter sur le corps du maître, les bras étendus en arrière pour que nous en parlions de nouveau. Puisque l'illustration de cet ouvrage ne le comporte malheureusement pas, étudiez les photographies de ces compositions, si vous ne pouvez faire le pèlerinage si émouvant. Au surplus ces photographies conservent si bien tout ce qu'il y a d'essentiel dans les idées, les groupements et les détails, qu'il vaut peut-être autant méditer longuement sur elles que d'aller à Padoue même, si vous ne deviez y aller qu'en touriste et à la hâte, et par suite éprouver infailliblement la déception des choses trop rapidement vues. Cette déception en effet est facile à l'Arena, vu les dimensions si exiguës, si pauvres de cet humble édifice, la vivacité des couleurs des peintures trop remises à neuf et parfois lourdement restaurées; il faudrait, pour rétablir cette sorte d'équilibre nécessaire entre le

spectateur et les inventions des vieux peintres, de longues et fréquentes méditions, sans lesquelles d'ailleurs un chef-d'œuvre ne livre presque jamais son secret.

Une autre œuvre célèbre de Giotto est la décoration des chapelles Perruzzi, Bardi et Giugni, en l'église de Santa Croce à Florence. Dans la première sont peintes les Vies de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste; dans la seconde celle de la Vie de saint François pour laquelle il n'avait qu'à retrouver à l'âge mûr les souvenirs inspirés de sa jeunesse à Assise. Un des plus émouvants épisodes de cette dernière série est la Mort de saint François avec les moines se précipitant sur son corps, baisant ses mains, ou s'abandonnant à leur douleur exprimée par des mains jointes, des bras levés, ou enfin debout dans une muette et austère contemplation. Malheureusement ces peintures, retrouvées sous le badigeon il y a une quarantaine d'années, sont alourdies par des restaurations infiniment trop zélées. Il en reste bien les lignes générales, l'expression même des visages, pour ainsi dire toute l'inspiration de Giotto vue à distance, mais l'exécution n'y est plus, et lorsqu'on s'approche pour mieux et plus longuement apprécier la peinture, c'est le moment même où s'aperçoit l'indélicatesse des mains contemporaines et où le prestige s'évanouit.

Il reste également dans la même église, le retable de la chapelle Baroncelli, un beau *Couronnement de la Vierge* ; mais que de choses précieuses à jamais disparues ! Giotto avait en effet littéralement couvert de peintures toutes les murailles de Santa Croce, ainsi que maintes annexes. Dans le palais du Podestat, il subsiste des traces, souvenirs de ruines et certitudes de ruines complètes des peintures qu'il avait exécutées et qui iront rejoindre dans le néant toutes celles qu'il avait entreprises, seul ou avec ses élèves en maints palais ou églises de Florence. Toutefois, on peut retrouver encore çà et là en Italie d'assez nombreuses peintures de l'Ambrogiotto, tableaux d'autel ou images d'oratoires, Crucifix, Couronnements, Madones, scènes de sainteté. Généralement malgré les soins et la noblesse qui président à l'exécution de ces œuvres, Giotto s'y sent moins à l'aise, ou tout au moins y est moins magistral que dans ses grandes décorations. Ce n'est pas le chevalet qu'il lui faut, mais la muraille. Nous avons du moins l'heur de posséder au Louvre une des plus vraiment belles et précieuses de ces sortes de peintures, tout à fait digne de Giotto, pouvant donner une idée de sa manière : le beau *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, où la figure du saint sur fond d'or est renversée dans un si beau mouvement de réception et d'adoration ; la prédelle avec des épisodes de la vie du saint est charmante, mais c'est dans les figures de grandeur naturelle que l'artiste trouvait avec le plus de passion et de bonheur ses drames les plus familiers ou les plus élevés.

L'œuvre énorme de Giotto à Florence ne se termina pas à sa mort. De nombreux élèves ou admirateurs la continuèrent pendant longtemps encore, et

si sans conteste ses contemporains subirent doublement son influence, on peut dire que de grandes œuvres exécutées de son temps même, en dehors de lui et de son atelier, lui sont redevables de plus d'une de leurs beautés. Qui sait? Si Giotto n'avait pas accompli cette puissante évolution, des œuvres comme la Chapelle des Espagnols et le *Paradis* d'Orcagna (pages dont nous parlerons bientôt) auraient-elles pu se manifester?

Un des plus importants giottesques, collaborateurs ou imitateurs tout en conservant ses qualités propres, fut Taddeo Gaddi, fils de Gaddo Gaddi et filleul de Giotto (1300-1366). Architecte comme son maître il eut la gloire d'achever le campanile de la cathédrale, celle non moindre de construire le superbe Ponte Vecchio, et peintre il fut par son enseignement et par ses œuvres un des plus actifs propagateurs de la doctrine. La plus considérable de ses œuvres est la décoration de la chapelle Baroncelli, en l'église de Santa Croce, très majestueuse et charmante suite retraçant la Vie de la Vierge, pleine de ravissantes idées, mais qui manque de la vigueur et de la spontanéité de Giotto lui-même. Parmi les autres contemporains ou disciples il y a lieu de citer Buffalmaco, Bruno di Giovanni, Puccio Capanna, et un des plus importants, Giovanni da Milano.

Le giottisme, si l'on peut l'appeler ainsi, porte d'ailleurs deux récoltes, comme une terre fertile, et la seconde génération fut encore des plus brillantes. A leur tête fut un des fils de Taddeo Gaddi, Agnolo, qui manifesta un beau et riche tempérament. Agnolo Gaddi forma de nombreux élèves, entre autres Antonio da Ferrara, Stefano da Verona, Michele da Milano, et Cennino Cennini qui a laissé un des plus vénérables traités techniques que possède l'histoire des arts graphiques, le *Libro dell'arte*.

Une place tout à fait brillante et glorieuse est réservée au petit-fils même de Giotto, Giotto di Maestro Stefano, surnommé Giottino (1324-1368). Le fils du maître, Stefano, n'avait pas il s'en faut montré un génie égal au génie paternel, mais Giottino posséda certainement les plus beaux dons. On en peut conjecturer du moins par le très beau tableau du musée des Offices, une *Mise au tombeau*, qui le montre épris d'une riche et chaude quoique sobre couleur, et d'un dessin très expressif, et l'on retrouve les mêmes qualités dans les quelques fresques qui subsistent de lui à Santa Croce, et à Assise. D'ailleurs le témoignage des contemporains représente le Giottino comme un véritable artiste, plus soucieux de l'intensité que de l'effet violent, modeste dans sa vie, passionné de bien dire, et mourant jeune dans cette lutte pour le mieux.

Il y a bien d'autres artistes que l'on peut, soit à Florence, soit dans d'autres centres, rattacher au mouvement giottesque, et pendant longtemps ce mouvement vaudra par les qualités que le maître, de sa vigoureuse impulsion, communiqua à toute l'école : la composition, la recherche du grand sentiment. Ce n'est que vers la fin du XIVe siècle et au début du XVe que se contentant de

répétitions de formules, l'école tomba dans l'ennui et la langueur, et que ces formules parurent inutilement naïves auprès des apports nouveaux.

Il nous faudra étudier à part un maître comme Orcagna et une œuvre comme la chapelle des Espagnols ; mais nous devons citer d'autres artistes éminents dans l'école ou à la suite de Giotto. Ce sont, par exemple, à Florence, Andrea da Firenze, Bernardo Daddi ; à Pise, Francesco Traini ; à Volterra, Francesco da Volterra ; à Arezzo, Jacopo da Casentino et son élève Spinello, dit Spinello Aretino (1333-1410).

L'œuvre de Spinello est des plus notables dans le mouvement giottesque, et trois pages capitales en subsistent : à San Miniato, près de Florence, la suite de la *Vie de saint Benoît* ; au Palais public de Sienne, les victoires du pape



GIOTTO. — APÔTRES.

Alexandre III sur Frédéric Barberousse ; enfin au Campo Santo de Pise, l'*Histoire de saint Éphèse et de saint Potin*. La *Vie de saint Benoît* est une œuvre très importante dans l'art du XIV[e] siècle. Ce sont des peintures très pures, très ascétiques, très monacales ; la variété des paysages, la vivacité et le naturel des compositions qui s'y déroulent en sont les principales qualités, et si dans les gestes, ainsi que dans le type et l'expression des visages, il se trouve une incontestable préoccupation de Giotto, il s'y rencontre aussi souvent une grandeur digne du maître. D'ailleurs Spinello était au point de vue de la conception un fougueux et passionné tempérament et cette fougue s'est donné carrière dans les fresques du Campo Santo de Pise, entre autres dans la grande *Bataille*.

Le fils de Spinello, et certains de ses collaborateurs, comme Niccolo di Pietro Gerini, et le fils de celui-ci, Lorenzo di Niccolo, sont parmi les peintres qui, ainsi que nous venons de le dire, prolongèrent la formule en l'affaiblissant. Enfin,

une place à part doit être assignée à d'autres « retardataires », mais vraiment intéressants et séduisants, la famille des Bicci : Lorenzo di Bicci, Bicci di Lorenzo (1373-1452) et Neri di Bicci (1491). En plein xve siècle, ce dernier encore demeure attaché aux formules giottesques, pour ne pas dire même cimabuesques, mais cet archaïsant convaincu a produit parfois de charmantes pages, telle la délicieuse *Annonciation* de l'Académie des Beaux-Arts à Florence.

Mais avec les derniers maîtres que nous venons de nommer nous avons dépassé la grande époque du xive siècle ; nous n'avons pas pourtant atteint le renouveau qui va briller au suivant. Avant toutefois d'en finir avec les grands peintres du xive siècle à Florence et à Pise, nous devons parler de l'école de Sienne, car celle-ci à un certain moment a de telles ramifications avec celle de Florence, que l'on ne saurait les séparer, et que, sans étudier les Siennois, on ne pourrait comprendre dans leur nature et dans leur origine certains grands florentins, Orcagna tout le premier, et plus tard Fra Angelico.

Sienne ne devait pas aller aussi loin dans l'éclat et dans la puissance qu'alla sa rivale, mais l'ayant sinon devancée, du moins accompagnée lors de la renaissance de la peinture au xiiie siècle, elle garda toujours une note à part, qui fut de charme et de rêve. En face de Florence portée au réalisme, à la netteté, à la précision absolue, elle demeure au contraire, plus mystique et plus flottante. Mais ce caractère de douceur souriante, qui n'est pas non plus exempte de grandeur, lui constitue une originalité véritable ; et comme corollaire de ces qualités toutes spéciales, viennent l'éclat, le chatoiement de la couleur, sensiblement plus fleurie et plus claire. Ces dons brillèrent surtout chez certains maîtres tels que Simone di Martino, Lippo Memmi, les Lorenzetti, Taddeo di Bartolo, etc., et ces maîtres ne furent pas sans communiquer avec leurs rivaux de Florence et sans exercer une action sur eux. Alliez la douce majesté des créations de Lippo Memmi avec la sévère composition florentine et vous avez Orcagna. De même que plus tard, Fra Angelico offrira la parfaite harmonie entre la suavité siennoise et la grandeur du dessin de Florence.

Simone di Martino (1285-1344) n'a pas seulement illustré sa ville natale, mais encore Orvieto où il a exécuté une Vierge et des Saints dans la cathédrale, Naples, Assise (*Vie de saint Martin*), Florence (salle capitulaire de San Spirito) Avignon enfin, où il alla retrouver son ami Pétrarque et mourir, après avoir décoré la chapelle du palais des Papes. Il ne reste plus que des fragments de cette dernière œuvre, d'un grand style. Il faut encore citer à Sienne, dans le Palais public, une *Vierge* très belle, et le Portrait équestre de Guidoriccio de Fogliani, et au musée des Offices à Florence, une toute délicate *Annonciation*, bien dignement célèbre pour la fraîcheur du coloris, la grâce jeune et pudique du geste, vrai chef-d'œuvre, qui donne à la fois toute l'expression de la beauté siennoise et celle du talent riche et ému de Simone.

Son beau-frère Lippo Memmi fut son collaborateur assidu et signa un grand nombre d'œuvres avec lui. Peu d'œuvres exclusivement de sa main nous sont parvenues, mais il en est une vraiment extraordinaire, c'est la fresque qui décore la grande salle du Palais public à San Gemignano, et représentant, sous forme d'une rangée de saints personnages auréolés et d'anges admirables, une *Allégorie de la Majesté*. Rien ne peut donner à ceux qui n'ont pas vu cette page, l'idée de sa beauté et de sa « majesté » que l'artiste a si bien su rendre inhérente au sujet même. Ces figures notablement plus grandes que nature et relevées d'or, s'enlèvent sur un fond bleu ; les anges ont cette douceur siennoise que l'école a su mettre dans les yeux si bien fendus, si purs, et dans les bouches si fermes, et dans l'ovale si noble des visages ; les saints ont également cette gravité, cette austérité grisonnante, ridée, et pourtant si pleine de force, que les Siennois également ont donnée en propre à ces personnages grandioses. Pourquoi l'œuvre de Lippo Memmi n'est-elle pas célèbre entre toutes, pourquoi ne s'impose-t-on pas comme un devoir d'aller la visiter quand on va en Italie, et pourquoi au contraire si peu de voyageurs la voient-ils, si peu d'écrivains en ont-ils parlé avec enthousiasme même parmi ceux, nombreux pourtant aujourd'hui, qui commencent à célébrer San Gemignano? Mais qui saurait dire la raison d'être de la célébrité de telles œuvres et du peu de renom de telles autres?

Après ces deux maîtres, les frères Lorenzetti n'accomplirent pas une carrière moins glorieuse pour Sienne. Pietro Lorenzetti (mort en 1350) est l'auteur de la fresque du Campo Santo de Pise, qui demeure originale et saisissante entre tant de grandes et saisissantes pages : les *Pères du Désert*, et l'artiste a retracé avec la plus savante variété, mais la plus grande ingénuité de sentiment, les ermites se livrant à maint exercice de prière, de mortification, de vie rustique parmi les accidents admirablement groupés, admirablement observés d'un vaste paysage. En présence d'une telle composition on voit combien c'est folie de croire que notre temps a rien inventé dans l'observation et la peinture de la nature, du paysage pur. Au contraire, en sacrifiant au paysage pur, inhabité pour ainsi dire, notre temps en a fait une abstraction, tout en prêtant au soupçon d'impuissance à le peupler comme la vie et le rêve l'exigent. Mais ce sont là des discussions que l'on trouvera peut-être étrangères à notre sujet, quoiqu'il soit bien difficile de n'avoir pas cette idée lorsqu'on regarde la fresque de Lorenzetti.

Son frère Ambrogio a montré un tempérament non moins ingénieux, non moins puissant, et encore plus imaginatif. Il se complaît dans l'allégorie, mais une allégorie où la fantaisie parfois étrange et compliquée est toujours présentée avec une belle fermeté de dessin ; ce qui reste des allégories dont il décora la salle du conseil au Palais public de Sienne montre cette alliance de subtilité dans la conception, d'apparent manque d'équilibre dans la composition, mais d'observation et de séduction extrêmes dans les figures prises isolément.

Le génie siennois a ses côtés magistraux et systématiques en même temps avec des maîtres tels que Simone di Martino et les Lorenzetti ; il a aussi ses côtés vraiment ingénus et naïfs avec des peintres instinctifs tels que Barna, qui couvrit les murailles de la collégiale de San Gemignano de scènes de la *Passion* qui paraissent une œuvre presque rustique, mais qui abonde en inspirations sublimes comme celles des êtres vraiment simples et vraiment inspirés.

En passant nous pourrons encore mentionner les peintres siennois Andrea Vanni, Bartolo di Maestro Freddi (1330-1410) et surtout Taddeo di Bartolo qui est une des plus importantes et une des dernières grandes figures de l'école siennoise déjà trahissant des signes d'épuisement. Taddeo di Bartolo (1363-1422) a le sens de la grandeur non moins prononcé que les maîtres précédemment cités. Il a surtout laissé à Sienne des œuvres importantes, mais il a cependant beaucoup voyagé et travaillé à Gênes, à Pise, à San Gemignano, à Volterra, à Pérouse. Les épisodes de la *Vie de la Vierge* dans la chapelle du conseil, au Palais public de Sienne montrent le mieux l'ampleur et la spontanéité de son talent.

Taddeo di Bartolo était un des derniers grands siennois du XIIe siècle. Il ne reste plus à citer, avant de passer aux grandioses poèmes de l'Orcagna et des peintres du Campo Santo, que quelques noms de peintres qui de près ou de loin ont subi l'influence de Giotto dans les diverses autres régions de l'Italie, et nous en aurons fini avec cette admirable époque que l'on voudrait étudier avec bien plus de détails. Dans l'Ombrie, ce sont Guido Palmerucci, de Gubbio, Algretto Nuzi, de Fabriano. A Rome, l'on sait qu'il y eut une certaine activité déployée par Stefanone, Colantonio del Fiore, Francesco di Simone, etc. A Bologne, ce sont Franco Bolognese, puis plus tard Simone de Crocefissi, Jacopo degli Avanzi, Lippo Dalmasio. A Modène enfin, Tommaso da Mutina, et Barnaba da Mutina. Jacopo degli Avanzi est l'auteur d'admirables fresques, à la fois savantes et naïves, décorant la chapelle de San Giorgio, à Padoue, et représentant la Légende de sainte Lucie, et des Scènes du Nouveau Testament. A Padoue et à Vérone l'influence de Giotto se fit particulièrement sentir, et l'on comprend qu'à Padoue particulièrement l'exemple permanent de la Madonna dell'Arena ait stimulé les maîtres fixés dans cette ville ; les deux principaux sont Altichiero da Zevio et Jacopo d'Avanzo, qui ont laissé en collaboration dans la chapelle San Felice à la cathédrale, et dans l'oratoire San Giorgio, de très belles fresques. Nous laissons de côté dans ces rapides énumérations quantité d'œuvres du plus haut intérêt, quantité de noms d'artistes qui auraient droit à un examen, à des méditations, à des questions posées et qui peut-être donneraient de bien intéressantes réponses ; mais cette seule époque est tellement touffue, et pourtant il nous reste encore tant de grandes choses à voir, que nous devons nous résoudre aux plus coûteux sacrifices.

Du moins après avoir fait au grand Giotto la part la plus digne de lui que nous

avons pu, nous insisterons aussi énergiquement que possible sur l'importance capitale, non seulement dans l'histoire de la peinture italienne, mais encore



GIOTTO. — LA CHARITÉ.

dans toute l'histoire de l'art, des œuvres telles que le *Paradis* d'Orcagna à Santa Maria Novella de Florence, la *Chapelle des Espagnols* en la même église, et les fresques du XIVe siècle au Campo Santo de Pise (sans préjudice de ce que nous pourrons pour ce dernier lieu d'art, dire du charmant Gozzoli).

Les trois grandes œuvres ou ensembles d'œuvres que nous venons de nommer sont en effet, ce qui peut s'opposer peut être de plus majestueux aux créations les plus surhumaines des hommes : les œuvres de l'art égyptien dans la sérénité, les œuvres de l'art indien dans la richesse. Le *Paradis* d'Orcagna, dans la chapelle Strozzi, est une de ces apparitions d'art qui laissent insensible le passant qui ne sait ou ne peut recevoir d'impressions personnelles et n'admire les choses qu'en raison de leur célébrité ou de leur ressemblance avec les beautés officiellement consacrées — mais qui au contraire bouleversent profondément ceux qui arrivent avec des yeux purs et un esprit libre. La prodigieuse architecture de cette vision est un sujet d'étonnement, et la beauté de chaque détail cause mille autres surprises qui se superposent à cette première commotion. Cela est construit comme une cathédrale. Imaginez au centre le Christ couronnant la Vierge, deux figures grandioses, sévères, mais pourtant exquises et consolantes à contempler, donnant on ne sait quelle impression de blancheur et de lumière. Au-dessous, les anges du Jugement, au-dessous encore quelques figures mouvementées, foules inquiètes, anges trieurs de damnés incertains et d'élus probables. Puis, de chaque côté de ces diverses régions superposées, s'élèvent comme deux tours extraordinaires, comme deux tours augustes, vivantes, rayonnantes, des rangées d'anges, de saints, de saintes, montant régulièrement jusques et plus haut que le ciel. Les mots ne peuvent pas donner une idée de cet étagement de béatitudes. La gravure la plus parfaite elle-même dans ses proportions réduites, ne rappellerait même pas l'inconcevable force qui règne là, car c'est l'œuvre seule qu'il faut voir; il faut être là près d'elle, devant elle, en recevoir, de face et de haut le magnifique écrasement. Il faut être comme dans l'atmosphère de cette vie céleste, si gracieuse et si austère; analyser autant que l'émotion et la brièveté de la vie le permettent le charme de chacune de ces figures d'anges et de bienheureux, avec ces visages d'un ovale si net, ces yeux si dilatés d'extase, ces sourires indicibles, toute cette exaltation calme et forte, les proportions admirables de ces grandes figures du premier plan, l'ordre presque géométrique et pourtant si libre qui préside au rangement de toutes celles qui vont montant les unes derrière les autres, enfin la couleur franche et puissante de toute cette muraille peinte.

Deux remarques seulement pour compléter cette description si au-dessous de notre émotion. L'une sera relative à la couleur que nous venons de qualifier en deux mots. Elle est d'une franchise extrême puisqu'elle procède entièrement par des juxtapositions de tons purs, ou qui paraissent l'être, c'est-à-dire qui donnent pour chaque ton des résultantes très pures, des blancs, des bleus, des noirs, des rouges, le tout clair et vif; et cette franchise terrible arrive cependant à la puissance. Ce bariolage, il n'y a pas d'autre mot, ce bariolage audacieux donne une grande harmonie. Ici l'harmonie n'est pas obtenue par des

symétries comme nous l'avons vu chez les primitifs flamands et comme nous le reverrons, avec des dominantes différentes, chez les maîtres italiens du XVe siècle. S'il y a une symétrie elle est si habilement cachée qu'il est impossible de la découvrir; ce sont plutôt des rappels habilement ménagés de part et d'autre, mais point de ces équilibres très tranchés, tels que ceux que nous constations chez Van Eyck ou Memling ou tels autres. Il n'y en a pas moins harmonie, mais elle résulte de tous les éléments égaux; peut-être toutefois pourrait-on découvrir qu'elle est donnée par l'élément constant, régulier, auquel on songe le moins, quand on cherche à analyser et à grouper les tons divers du tableau, je veux dire le ton de chair si frais, si délicat, de toutes ces têtes rangées. Là peut-être serait le secret de cette prodigieuse harmonie de tant et tant de disparates. Mais le problème est si délicat à résoudre que nous nous contentons ici de l'indiquer.

D'ailleurs, à défaut d'une symétrie de couleur, il existe, et nous avons cherché à le faire comprendre dans notre description, une absolue et très simple symétrie de lignes : les deux augustes tours formées de chaque côté, par ces assises de têtes régulièrement superposées. Et ceci nous amène à la seconde remarque que nous voulions faire à savoir que l'œuvre est conçue et exécutée non seulement en grand peintre, mais encore en grand architecte. Orcagna était un de ces artistes que maintenant nous appelons *universels* tant nous sommes surpris de voir des gens qui ne soient pas que d'étroits spécialistes, de ces artistes comme Giotto fut un des premiers et Léonard, Michel-Ange et Raphaël des derniers dans les temps qui nous occupent. Architecte, peintre, sculpteur, on rapporte que l'Orcagna avait coutume de signer ses peintures : Andrea di Cione, sculpteur, et Andrea di Cione, peintre, ses sculptures, voulant « que la peinture se sentit dans la sculpture et la sculpture dans la peinture ». Il aurait pu s'inscrire architecte en signant la fresque de Santa Maria Novella, car elle est d'une des plus fermes, des plus logiques et des plus imposantes structures que l'on puisse voir.

Andrea di Cione (1308-1368), cet admirable Orcagna, a joué dans l'art de son temps un rôle considérable que le peu d'œuvres conservées de lui permet difficilement de préciser, mais laisse pourtant deviner. Ayant rendu à Giotto des hommages pleins de droiture et de modestie, il continuait l'œuvre de Giotto, en l'épurant et en l'affermissant. Son œuvre la plus importante de sculpture qui nous soit parvenue est le tabernacle d'Or San Michele admirable de fermeté, de grandeur, d'émotion dramatique, sculptures peut-être encore plus belles que ses peintures; il semble que l'on doive renoncer à lui attribuer la fameuse loggia de la place de la Seigneurie. De même le célèbre *Triomphe de la Mort* du Campo Santo de Pise, qui lui fut longtemps attribué n'est point son œuvre, comme nous l'allons voir. Mais n'eût-il produit que la fresque de la chapelle de

Strozzi et le magnifique retable de la même chapelle, le *Christ sur un trône*, entouré d'anges et de saints, que cela suffirait à le classer parmi les plus grands génies picturaux. La décoration de la chapelle Strozzi se complète d'un grand *Jugement dernier*, très dramatique, du même maître, et d'un *Enfer* qui fait face au *Paradis*, et est de la main de Lionardo Orcagna, son frère et son collaborateur; c'est une composition compliquée et subtile qui n'atteint pas la même grandeur.

Sans autre transition que le voisinage dans une même église, et une presque égale importance dans l'art du XIVe siècle nous passons à la *Chapelle des Espagnols*, qui est aussi une œuvre capitale, mais avec une nuance très différente. Cette Chapelle des Espagnols est plutôt une résultante, un éblouissant aboutissement de tout ce que l'école de Sienne et l'école de Florence avaient conquis, tandis que le *Paradis* de la chapelle Strozzi est l'expression d'un tempérament, d'une personnalité unique, aussi puissante à elle seule que ces magnifiques artistes réunis. Et l'on ne sait vraiment pas, prenant les deux œuvres à des points de vue aussi divers, le phénomène que l'on doit admirer le plus.

La *Capella degli Spagnuoli* est ainsi nommée, dit M. Georges Lafenestre, parce que les personnes de la suite d'Éléonore de Tolède, femme de Cosme Ier, y venaient faire leurs dévotions. Construite vers 1340 par Buonamico di Lapo Guidalotti, marchand florentin, elle fut décorée des peintures que l'on a attribuées tour à tour à Taddeo Gaddi et Simone di Martino (par Vasari), à Antonio Veneziano et Andrea da Firenze (par MM. Crowe et Cavalcaselle). Rien n'est moins sûr que ces attributions. La main de Taddeo Gaddi, se reconnaîtrait mal dans ces œuvres si fermes et si grandes de dessin, si puissantes de couleur, surtout si l'on les compare aux fresques de la Vie de la Vierge à Santa Croce, dont nous avons parlé. Simone di Martino paraît avoir été déjà fixé en Avignon lorsque la Chapelle fut entreprise. Quant à Antonio Veneziano et Andrea da Firenze, certainement si l'on se reporte aux fresques du Campo Santo de Pise, le célèbre *Triomphe de la Mort*, s'ils en sont les auteurs, il n'est pas impossible de retrouver des analogies entre l'exécution des deux œuvres. Mais enfin tout est mystère à ce sujet, tandis que tout est certitude et sujet d'admiration si l'on considère simplement la Chapelle des Espagnols comme l'expression grandiose d'un art et d'une époque.

La décoration complète de la chapelle est ainsi divisée : Un plafond divisé en quatre parties, qui sont *Saint Pierre sur les eaux*, la *Résurrection*, la *Descente du Saint-Esprit* et l'*Ascension*. A droite et à gauche deux vastes compositions : le *Triomphe de saint Thomas* et l'*Église triomphante et militante*. Au-dessus de l'autel : la *Marche au Calvaire*, le *Calvaire* et *Jésus dans les limbes*, au-dessus de la porte d'entrée faisant face à l'autel, l'Histoire de saint Dominique et de saint Pierre Martyr.

L'Église triomphante et l'Église militante est une magnifique composition, en dehors de son sens théologique et de sa tendance toute spéciale qui est la glorification de l'ordre des Dominicains. Mais au seul point de vue du peintre elle frappe par la beauté du geste et de l'expression dans chaque personnage, expression qui est toujours stricte, forte et saisissante, geste qui est grand et contenu. L'ensemble est d'un agencement très solide, et l'artiste a résolu la



CAMPO SANTO DE PISE. — LES TROIS MORTS ET LES TROIS VIVANTS.

difficulté de relier sans désordre comme sans exagération de symétrie quantité de scènes des plus diverses.

Que l'on se représente, comme principales divisions, trois grandes zones superposées et inégales, contenues dans une vaste surface ogivale. En bas une foule de personnages et d'animaux, des moines à genoux, des chiens et des loups combattant, les chiens noirs et blancs, *domini canes*, symbolisant les dominicains et terrassant les loups hérétiques ; des fidèles écoutant à genoux la parole d'un prêtre, des moines enseignant le peuple ; des convertis déchirant les livres de leurs anciennes doctrines, enfin tout un mouvement de personnages des plus variés, où se rencontrent des types de femmes gracieux et touchants, des vieillards ravagés, des hommes murs pleins d'un grave enthousiasme, et les *domini*

canes circulant à travers toute cette foule bigarrée, éclatante, et faisant bonne garde.

Au-dessus de cette zone et se reliant avec elle, des scènes de majesté et de béatification, ayant pour fond et décor : à gauche la cathédrale de Florence, *il Duomo*, à droite, un paysage riant et changeant « ces terrains accidentés, ces sortes de portes de fer de la nature, ces fleuves à l'eau verdâtre, ces arbres fantastiquement ramifiés, ces cavernes à l'entrée desquelles sont assis des lions; ces paysages d'une Bible dramatisée, terrorisante, avec des beautés de miniatures indiennes, et avec ces teints basanés, dans l'enveloppement des tons clairs d'étoffe tendre ». Ainsi parlent les Goncourt que nous allons avoir l'occasion de citer de nouveau, dans ce beau livre précurseur *l'Italie d'hier*; mais n'interrompons pas davantage notre analyse.

Devant la cathédrale se détache, dominant la foule, un groupe, ou plutôt une rangée, majestueuse et terrible ; c'est le pape Benoît XI et à ses côtés des évêques, des rois, des empereurs, tous assis côte à côte sur des trônes et tenant en mains le globe, le glaive, tous vêtus de chapes brodées, ou de dalmatiques éclatantes, coiffés de mitres, de couronnes, terrifiants à voir dans leur implacabilité de gardiens de la foi, et dans leurs proportions corporelles réalisées notablement plus grande que celles de tous les autres personnages. La conception et l'exécution de ces figures ont une force, une âpreté et une richesse que l'on ne trouverait qu'en retournant en arrière, avec les byzantins, mais avec une gravité vivante qui ne peut provenir que de cette alliance signalée plus haut entre le génie florentin et le génie siennois.

Quant à la région de droite, c'est là un ensemble de scènes élégantes, galamment pieuses, purement épanouies, destiné à donner une idée des béatitudes qui attendent les fidèles ; des rondes de dames parées ; des concerts de viole; des rêveries dans des bocages; et saint Dominique montrant à des bienheureux couronnés de fleurs la route de ce Paradis qui constitue la troisième division de l'ouvrage, la zone supérieure, zone, bien entendu, se reliant aux autres et non séparée par des compartiments. Ici c'est le Christ en gloire, adoré par la Vierge et accueillant des entrées de petites âmes blanches, tandis que çà et là dans le ciel, sont des saints, des prophètes, des élus porteurs de palmes, des anges, des chérubins.

Telle est l'économie générale de cette belle œuvre, dont on ne saurait trop dire l'éloquence et l'éclat d'ensemble, la netteté et l'expression de chaque partie séparée.

Le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* n'est pas une page moins forte, moins typique. Mais pour que le lecteur n'éprouve pas sans cesse la fatigue de sèches descriptions, nous laissons la parole aux Goncourt qui l'ont décrite avec un art si savoureux, en l'attribuant toutefois, comme on le faisait encore au moment de leur voyage (1855), à Taddeo Gaddi.

« Thomas d'Aquin, le moine noir tenait un livre ouvert, sur lequel était écrit : *Optavi et datus est mihi sensus, et invocavi et venit in me spiritus...*, est entouré d'apôtres, d'évangélistes, de prophètes, contournés dans le ramassement des saints scribes, que l'on voit sur les miniatures des manuscrits.

» En un rêve d'architecture gothique idéale, dans un chœur ouvert sur le ciel, aux quatorze niches encadrées de colonnettes torses de marbre rouge, couronnées d'aigus clochetons et de feuillages de pierre, sont de jeunes femmes souriantes, les allégories des Vertus et des Sciences, vêtues de virginales couleurs, et sur lesquelles viennent mourir des lumières assoupies, ainsi que sur des corps qui les boiraient ; — de la luminosité doucement gaie à l'œil, et qui a quelque chose de frais, de pareil à l'éclairement blanc de la floraison d'amandiers dans un jour levant.

» La première des Allégories, qui tient le monde dans sa main, est la Loi Civile, ayant sous elle l'empereur Justinien ; la seconde, le Droit canonique avec le pape Clément V, sous elle ; la troisième, la Théologie spéculative avec Pierre, maître des sentences, sous elle ; la quatrième, la Théologie pratique, avec Severio Boëce, sous elle. Puis c'est la Foi, l'Espérance, la Charité, etc. Viennent ensuite les Allégories des Arts libéraux, avec sous l'Arithmétique, Pythagore ; Euclide, sous la Géométrie ; Ptolémée, sous l'Astrologie ; Tubalcaïn, sous la Musique ; Aristote, sous la Dialectique ; Cicéron, sous la Rhétorique ; Prisciani, sous la Grammaire.

» Et aux pieds de Thomas d'Aquin, du divin maître de la Théologie, les Empereurs, les Papes, les clefs de saint Pierre aux mains, les Évêques, sont assis et rangés dans cette salle du trône du Très-Haut, où Jean Damascène, surmonté d'une croix, tient, d'une main une flèche, de l'autre un arc détendu.

» Le Sacre allègre de l'intelligence, en l'ordonnance recueillie d'une représentation religieuse. Sous ces niches habitées par ces espèces de Saintes, transformées en patronnes des Arts et des Sciences, et dont l'une tient un instrument de musique, l'autre un compas d'architecte, et qui appellent la bénédiction du ciel sur chacun de ces attributs dont elles sont les divines porteuses, le moyen âge fête, de sa grâce encore maigriote, de ses épaules serrées, de ses tailles allongées, de ses corps anémiés par la prière et les dédains de la vie d'ici-bas, fête ce que l'homme tire de son cerveau pour la parure et l'enjouement de cette vie, — et ces fresques sont une apothéose chrétienne du pinceau du peintre, du ciseau du sculpteur, de la plume de l'écrivain, et comme une annonce, en avance de près de deux siècles, du pontificat d'art de Léon X. »

Les autres peintures de la chapelle des Espagnols ne contiennent pas de moindres beautés, mais nous ne les décrirons pas, ni le très beau plafond, ni la terrible *Marche au Calvaire* qui se déroule dans le décor d'une ville, ni le *Calvaire* lui-même, avec sa foule hurlante, ses soldats brutaux, ses pieux per-

sonnages affligés et implorants ; cette dernière page faisant penser aux fresques de Barna à San Gemignano, mais avec plus de science et de mouvement. Il suffit d'avoir donné une idée de cette œuvre capitale et il ne nous reste qu'à parler d'un cycle plus vaste encore et non moins significatif : les fresques du Campo Santo à Pise.

Ici encore règnent de nombreuses incertitudes quant aux auteurs des diverses fresques ou séries. Francesco da Volterra est l'auteur de l'*Histoire de Job* (1372) ; Ambrogio Lorenzetti a peint, comme nous l'avons vu, les *Pères du Désert ;* Spinello Aretino la *Vie de saint Éphèse* toute résonnante des chocs d'armes et de chevaux ; Andrea da Firenze exécuta en 1378 la Vie de saint Rénier, achevée en 1386 par Antonio Veneziano ; enfin Pietro di Puccio les épisodes de la *Genèse*. Nous ne parlons pas pour le moment de Benozzo Gozzoli qui, au siècle suivant, allait compléter la décoration des murailles d'une façon si éclatante.

Mais restent les fresques les plus célèbres, ce *Triomphe de la Mort*, ce *Jugement dernier* et cet *Enfer* qui furent longtemps attribués sans contestation à Andrea Orcagna et à son frère Léonard. Quels en sont les authentiques peintres ? Lorenzetti ? Antonio Veneziano ? Orcagna lui-même, à qui l'on reviendrait en fin de compte ? On serait après tout tenté de dire : « Peu importe ! » le véritable auteur de ces fresques étant le siècle lui-même, et le Campo Santo de Pise, un lieu émouvant entre tous, au-dessus des hommes même qui l'ont réalisé.

« Le plus beau cimetière du monde, disent les Goncourt, que nous citerons de nouveau pour cette seule raison que ce sont les esprits modernes qui ont le mieux et le plus tôt compris ces Primitifs, un monument décoratoire de la Mort, qu'il a fallu deux cents ans pour parachever, une triomphale arcature de deux cent cinquante pieds de long sur cent quarante de large, aux murs entièrement revêtus de peintures, une œuvre peinte formidable, *opera*, dit Vasari, *terribilisima et da metter paura a un legion di pittori.* »

Dans le *Triomphe de la Mort* et le *Jugement dernier*, « la tradition byzantine est conservée à ce point que les crinières des chevaux sont tressées sur le modèle des entrelacs des chapitaux des églises bâties dans ce style, et la peinture, sous des accoutrements du temps, a gardé sur les figures un peu du charbonnage et de l'expression antihumaine des mosaïques de Saint-Marc.

» Le *Triomphe de la Mort*, on dirait un chant macabre du Dante !... Sous un bosquet d'orangers où, pareils à des zéphirs, volètent deux petits amours, des couples amoureux s'enivrent de douces paroles et de musique, qu'un troubadour tire de sa voix et de son *violino*, pendant que la Mort descend rapide sur ces heureux vivants, pour les faucher en plein bonheur, en pleine jouissance de la vie. Et la Mort n'est pas la Mort squelette des danses d'Holbein ; elle est une vieillarde aux cheveux blancs, qui a le corps musclé d'une figure allégo-

rique du Temps, en même temps que les diables à son service sont des figurations un peu carnavalesques des Satyres de l'antiquité.

» Au-dessus de la Mort, c'est un abatis de cadavres, un charnier de rois, de bourgeois, de prêtres, de guerriers, de femmes. Et de toutes ces bouches ouvertes, les âmes sortent, comme si les morts accouchaient douloureusement de leur immortalité, et des diables hideux, aux écailles de crocodiles, et des anges, couleur de feu, tirent des bouches ces âmes, qui, sous le pinceau du peintre, ont pris l'aspect matériel de gros garçons aux hanches d'hermaphrodites. Et la dispute, et le partage, et la revision des âmes se continuent au ciel, où il y a une bataille, au sujet de l'âme abominablement porcine d'un moine grassement entripaillé, qu'un diable tient par les cuisses, qu'un ange tire par les bras.

» Tout en bas de la composition est un chœur d'aveugles, d'infirmes, d'estropiés, de béquillards demandant à la Mort de finir leurs maux.

» Mais la Mort, sourde à leurs sollicitations, ne va qu'aux heureux et c'est à la joyeuse cavalcade descendant sur la gauche de la peinture, qu'elle va offrir son image et l'annonce de sa venue.

» Au pied d'une montagne, d'une Thébaïde, au haut de laquelle des moines prient, au-dessous d'un plateau où dorment deux cerfs, et où un lièvre *fait chandelier*, une joyeuse cavalcade de gentes damoiselles et de jeunes gentilshommes, le héron sur le poing, revient de la chasse, leurs varlets chargés de canards sauvages. Et voici qu'à leurs yeux se présentent trois cercueils : le premier contenant un cadavre hideusement boursouflé ; le second, un cadavre dont la pourriture a déjà mangé la figure ; le troisième, un cadavre, à peine habillé de quelques guenilles de chair et de peau ; trois cadavres à la décomposition rapide, qu'amenait, selon la croyance populaire, la terre sainte rapportée de Jérusalem sur les vaisseaux de Venise, et dont on avait fait la terre de sépulture du Campo Santo.

» Et l'odeur de ces trois cadavres faisait se boucher les narines aux hommes et aux femmes, tendre aux chevaux le cou dans un hennissement inquiet, et aux chiens flairer le sol, le nez en terre.

» Dans le *Jugement dernier*, aux côtés du Christ, la main droite levée dans un maudissement des damnés, que repousse avec de grandes épées d'argent, la gendarmerie des anges, la Vierge, dans sa robe blanche aux reflets roses, a un geste de tendre commisération pour les maudits : double pantomime qu'a reprise et introduite Michel-Ange dans son Jugement dernier de la Chapelle Sixtine.

» L'*Enfer*, c'est la coupe de ce *carcere duro*, qui aurait quatre étages de tourments, et pour pilier de l'immense palais de douleur, un gigantesque monstre jaune et vert, cornu comme un bœuf, aux entrailles de braise, toute braisillante.

» Sous sa direction, des malheureux mitrés de blancs, tournent à une broche, passée à travers deux bouches de damnés, et en attendant l'heure

de rôtir, des paquets de damnés sont ficelés avec des serpents qui leur mangent le sein, pendant que des diables à califourchon sur eux versent du plomb fondu dans la bouche gourmande de celui-ci, tenaillent les lèvres impudiques de celui-là, déroulent, dévident les entrailles impures de cette femme, inventent je ne sais plus quels supplices pour les autres qui tous, dans la soif qui les brûle, ont la tentation de tables servies de rafraîchissements auxquels ils ne peuvent toucher.

» Et ce sont des puits, des puits tout entiers, remplis jusqu'aux bords, de morts à la souffrance toujours vivante, parmi lesquels des coups de lance et de harpon font des remous douloureux.

» Cet *Enfer*, c'est bien la conception de l'Enfer au moyen âge, mais encore plus entièrement la conception d'un peuple méridional, qui, sous son soleil, ne connaît ni les mélancolies ni le spleen du Nord, vit dans une ignorance un peu enfantine de la souffrance morale et n'imagine pas de supplice plus cruel, plus ingénieusement barbare, en un mot plus infernal, que celui d'un homme qui rôtit à la broche. »

Il n'y a pas grand'chose à ajouter à cette pittoresque description, sinon peut-être que dans le *Triomphe de la Mort*, le groupe de cavaliers et celui des femmes jouant et s'entretenant dans le bocage, dans le *Jugement dernier*, les figures du Christ maudissant et de la Vierge attristée sont parmi les plus grandes créations de l'art italien, et que, quelque grandes que soient les conceptions du temps à venir, elles n'atteindront pas cette simplicité dans la force.

Nous ne décrirons pas non plus les fresques de Puccio, intéressantes sans doute, mais inférieures à ce qui précède. Ce qu'il importe de noter, c'est que deux grandes influences ont dominé l'art du XIV[e] siècle, et qu'il s'est perfectionné dans deux grands centres qui ont été les sources où les artistes ont puisé largement. Ces deux grands centres sont Florence et Sienne, qui, étudiées à fond, donneraient le secret de cet art, et qui, par une espèce d'alliance extrêmement difficile à définir mais certaine, en ont produit tout le caractère. Au siècle prochain Florence seule dominera et prendra sa physionomie définitive.

Les deux grandes influences, ce sont celle de Giotto, à qui il ne serait pas tout à fait juste d'attribuer tout le mouvement du siècle, et celle d'Orcagna, que l'on ressent mieux qu'on ne la prouve.

Les grandes œuvres du siècle, enfin, et qui font de lui une des époques d'art les plus fières et les plus austères, après les lueurs jetées par Cimabuë : les fresques de Giotto à Saint-François d'Assise, le *Paradis* d'Orcagna à Santa Maria Novella, la Chapelle des Espagnols, et la terrible trilogie du Campo Santo de Pise.

CHAPITRE III

Caractère de l'art du XVe siècle. — Masolino. — Masaccio. — Paolo Uccello. — Andrea del Castagno. — Gentile da Fabriano. — Fra Angelico. — Filippo Lippi.

Une différence considérable va séparer l'art que nous laissons derrière nous et celui que nous allons étudier. Entre les maîtres du XIVe siècle et ceux du XVe, il y a un abîme, bien que le passage se soit fait sans brusquerie et que les transitions soient imperceptibles tout d'abord. Nous ne retrouverons pas la rude, forte et grande spontanéité de Giotto ou d'Orcagna. Les artistes *savent* maintenant ; ils ont déjà à porter sur leurs épaules l'expérience d'un siècle. Ce qu'ils gagnent en souplesse, en charme, en richesse, ils seront forcés de le perdre en simplicité.

Les inspirations les plus exquises, les plus fraîches vont encore se produire. Peut-être même, admirablement placés entre un siècle où l'on avait le bonheur de ne pas posséder assez d'expérience et un siècle où l'on en possédera déjà trop, les maîtres du XVe siècle italien sont-ils les plus riches et les plus séduisants de tous. Entre la grâce irréfléchie de l'enfance et la froideur commençante, le surprenant mais déjà rebutant acquis de la maturité, l'art du XVe siècle a toutes les beautés de la jeunesse : l'ardeur, la curiosité passionnée, l'entrain plein de confiance, la bienfaisante conviction, ou illusion, comme on voudra, que tout ce que l'on trouve est une découverte, et qui donne en effet une originalité de découverte à tout ce que l'on fait. En un mot, ce sera l'époque d'intrépidité et d'éclat que dominent certaines grandes figures.

Grandes entre toutes, si l'on préfère l'invention à la perfection et l'éloquence au savoir, ce qui fait qu'à ce point de vue, Fra Angelico est plus véritablement grand que Raphaël et Signorelli que Michel-Ange. La théorie n'est plus ni hardie ni nouvelle. Après avoir été méprisée et raillée, elle se fait jour, comme toutes les opinions où il entre une part suffisante de vrai. Elle sera longtemps encore discutée et le débat ne sera probablement jamais tranché, car il y a

là une question de préférences, de tempérament. Si le XVIe siècle de Raphaël et de Michel-Ange présente la force accablante, la netteté puissante, indiscutable des étés, le siècle de Piero della Francesca, de Filippo Lippi, de Fra Angelico, de Signorelli, de Ghirlandajo, de Mantegna, de Carpaccio, des Bellini, enchante par l'irrésistible poussée, le fleurissement joyeux, infini du printemps. Encore faut-il mettre à part, au delà, Venise, qui avec des maîtres comme Tintoret, Titien et Véronèse, non moins savants (plus même peut-être), non moins robustes et non moins inspirés que Raphaël et Michel-Ange, ont plus de magie et de griserie, et montrent de l'automne l'incomparable richesse, les splendides avertissements de fin, l'or intense — des feuilles mortes.

Ce résumé en peu de lignes, avant de se remettre en route pour un voyage à peine commencé, ne peut pas, plus que toutes les comparaisons possibles, être pris dans une acception absolue et sans réplique. Raphaël et Michel-Ange (nous n'avons pas nommé Léonard de Vinci, parce qu'il échappe à toute classification) seront pour nous, pour tous les hommes, tant que leur œuvre vivra, des colosses. Mais dans l'art, pas plus que dans la nature, le prodigieux ne peut primer le parfait et il n'est pas d'homme qui puisse dire qu'un peuplier est une chose plus étonnante qu'un lis, un chêne plus *beau* qu'une rose. Nous n'insisterons pas sur ces comparaisons, mais nous voulions les indiquer, n'ayant pas d'autres moyens, après tout, pour mieux faire comprendre qu'au XVe siècle nous allons rencontrer dans l'art italien sinon *sa* perfection, du moins *une de ses* perfections. Les maîtres que nous allons étudier trop rapidement ne sont pas, comme on l'a dit longtemps, comme on le croit peut-être encore dans les écoles, des *Primitifs*, c'est-à-dire des incomplets, des acheminés, mais au contraire des artistes complets, sûrs d'eux-mêmes et contenant en germe, comme nous le prouverons, toutes les perfections que l'on croit l'apanage de leurs successeurs.

Après Giotto, Orcagna, les grands anonymes de Florence et de Pise et les grands Siennois, il ne pouvait plus être question pour les artistes de l'âge suivant de perfectionner l'éloquence, puisqu'elle avait été atteinte du premier coup dans ce qu'elle avait de plus frappant et de plus élevé. Il ne s'agissait plus que de chercher à assouplir et à enrichir le langage; on ne pouvait être plus expressif que Giotto, on pouvait être plus varié et plus aisé, plus insinuant. Cela va être l'effort de tous les maîtres nés vers la fin du XIVe siècle. Ne pouvant déjà presque plus innover dans le domaine des idées et des sensations, ils allaient s'employer à augmenter le vocabulaire et à donner de l'élasticité à la syntaxe. Seuls Fra Angelico dans le charme et Signorelli dans la puissance, trouveront à innover dans le fond en même temps que dans la forme, qu'ils mèneront simultanément au sommet.

Un des premiers artistes que l'on voit ainsi partir à la découverte, est le Florentin Gherardo Starnina (1354-1408), qui se rattache au mouvement giot-

tesque par son maître Antonio Veneziano, mais qui déjà s'en éloigne par un désir d'habileté, une recherche de modelé et de souplesse très visibles dans son *Histoire de la Vierge*, à la cathédrale de Prato. La composition est certainement plus savante, mais il y a moins de grandeur. Au nom de Starnina est associé



MASACCIO. — SAINT PIERRE ET SAINT PAUL FAISANT L'AUMONE.

celui d'Antonio Vite, qui fut son collaborateur à Prato. Starnina avait également décoré de fresques l'église del Carmine à Florence.

Avec Masolino da Panicale, va poindre ce langage nouveau, s'affirmer cette recherche de la forme et du modelé, qui donneront au xve siècle sa physionomie tranchée et affranchiront les nouveaux arrivants des pures formules giottesques, devenues d'ailleurs insuffisantes et étroites. Ce peintre, né en 1383, était élève de Starnina, et avait adopté Florence pour son séjour. Il y avait travaillé en l'église del Carmine, lorsqu'en 1427, il quitta la ville pour voyager en Hongrie, puis

revenir en Italie vers 1428; on le retrouve alors à Castiglione d'Olonna, où il exécuta au Baptistère et à la Collégiale d'importantes décorations. Il mourut vers 1440. On lui attribue la décoration d'une chapelle à la basilique de San Clemente à Rome, mais les œuvres capitales qui nous ont été conservées sont la chapelle des Brancacci à l'église del Carmine, et les fresques de Castiglione.

La chapelle des Brancacci forme un ensemble des plus importants dans la production de la première partie du xve siècle, et Masaccio, l'élève illustre de Masolino, ainsi que Fra Filippo Lippi, y ont pris une part prépondérante. Mais, dans les pages qui appartiennent en propre à Masolino, la *Tentation d'Adam et d'Ève*, la *Prédication de saint Pierre*, la *Guérison du paralytique*, et la *Résurrection de Tabithe*, règnent de hautes et nobles qualités : la vérité et la sobriété du geste, la noblesse simple des attitudes, la belle composition et entente du drame, et l'ampleur des draperies. Quant aux fresques de Castiglione d'Olonna, ce sont également de très belles peintures, pittoresques et curieuses, avec leur mélange de costumes toscans, de draperies traditionnelles, et l'introduction de nus très étudiés. En particulier dans le *Baptême du Christ* du baptistère de Castiglione d'Olonna, le nu joue un rôle important, et un passage de Vasari nous donne peut-être le secret de l'orientation des nouveaux arrivants ; « Masolino, dit-il, commença à traiter avec plus de science le modelé, parce qu'il travaillait d'après le relief; il excella dans les raccourcis. » Cela ne nous semble pas avoir d'autre sens que l'affirmation d'une nouvelle méthode, l'étude plus attentive de la nature dans ses particularités, alors que Giotto et Orcagna sans ignorer la nature la soumettaient à leur conception, la pliaient à leurs arrangements ; c'est le *morceau* qui commence à se substituer aux ensembles décoratifs, et la place de plus en plus grande que prendra le morceau dans les préoccupations des peintres les amènera tout naturellement au tableau composé d'un petit nombre de figures, ou même au simple fragment, à l'étude d'une personne, d'un objet, pris en lui-même et comme un tout complet, alors que les maîtres du xive siècle n'avaient pas l'idée d'une telle fragmentation.

Telle est la conquête, s'il est prouvé que c'en soit bien une, des Masolino et des Masaccio. Elle conduit forcément à une perfection bien plus grande dans le détail, à une perfection qui deviendra vraiment désespérante avec certains maîtres, mais elle induira aussi à sacrifier la pensée à l'exécution. Ce ne sera d'ailleurs qu'un changement non sans compensations, l'exécution parfaite pouvant, en art, fournir un sujet de méditations aussi importantes et aussi profondes chez le spectateur que les plus profondes conceptions. Quoi qu'il en soit, c'est un changement considérable, et il est très soutenable de dire qu'il date de ces recherches de Masolino et de ses contemporains ou élèves.

Parmi ses élèves, Masaccio a laissé le plus grand renom, et la réputation d'avoir le plus contribué à révolutionner l'art de son temps. Tommaso di Ser

Giovanni di Simone Guidi (1401-1429) ou Masaccio par augmentatif ironique de Tommaso, fut l'élève de Masolino da Panicale et l'ami du sculpteur Donatello. Il n'en faut pas plus pour expliquer la perfection qu'il introduisit dans le modelé ; il était également ami du sculpteur et architecte Brunellesco, et cette relation n'est pas non plus inutile pour souligner le souci de perspective qu'il apporta dans ses œuvres et le progrès qu'il fit certainement accomplir à cette partie du métier. Ce n'est pas, bien entendu, qu'il ne doive son éducation qu'à ses amis et rien à ses dons ; mais il suffit que son attention ait été éveillée sur l'importance du geste expressif et du modelé par Masolino d'une part, et par Donatello de



MASACCIO. — ADAM ET ÈVE CHASSÉS DU PARADIS.

l'autre, de la perspective par Brunellesco, pour que ses heureux dons aient travaillé là-dessus, et que la passion ardente qu'il eut pour son art, au témoignage de tous ses biographes, lui ait fait franchir un pas définitif.

Masaccio, dans son temps, a plus d'un rapport avec Raphaël, et c'est même peut-être un peu pour cela que la critique classique l'a adopté avec plus d'enthousiasme qu'aucun des autres grands peintres du XVe siècle, et pour ainsi dire sans aucune des restrictions souvent injustes qu'elle fait toujours à leur égard. Comme Raphaël, il a été déjà un aboutissant, un concentrateur des efforts et des conquêtes de ses devanciers ; comme lui, il a quelque tendance à académiser son style ; comme lui enfin, il meurt jeune, et peut-être sans avoir dit son dernier mot. Aucune autre analogie d'ailleurs dans la vie, puisqu'il se traîne

pauvre, obscur, ignoré, et disparaît sans qu'on se soit douté de son importance. C'est en 1425 qu'il continue dans la chapelle des Brancacci les peintures commencées par son maître. En 1428 il se rend à Rome, peut-être dans l'espoir d'y obtenir des travaux. Ce n'est pas à dire qu'il avait, comme on dit, donné un coup d'épée dans l'eau en peignant les fresques de la chapelle des Brancacci. Elles lui avaient rapporté du succès, mais non de la fortune. Leur beauté est dans le modelé et dans la souplesse, devenue très grande, de l'attitude et du mouvement. L'*Adam et Ève*, le *Tribut de saint Pierre*, le *Saint Pierre guérissant les malades*, le *Saint Pierre distribuant les aumônes*, sont des compositions qui ne laissent pour ainsi dire plus de place à une critique de tendance pas plus qu'à une critique de détail. On n'y saura plus relever de ces « maladresses », de ces « naïvetés », comme on en dit trouver dans les grands prédécesseurs, et qui ne sont que des insouciances, ou même des partis pris. Ici, rien de semblable; chaque figure est aisée, à sa place, en relation parfaite avec les figures environnantes: le paysage est de la plus satisfaisante logique, de la plus irréprochable perspective. En un mot il semble qu'avec Masaccio, l'art n'a plus rien, sinon à créer, du moins à découvrir.

Son langage est complet, et Masaccio peut faire croire que ceux de ses contemporains ou de ses successeurs qui, comme Paolo Uccello, s'expriment bien moins aisément, y mettent de la mauvaise volonté. Quoi qu'il en soit, et tout en tenant compte de l'important rôle qui doit être restitué à Masolino da Panicale, il est nécessaire de reconnaître que la perfection apportée par Masaccio est exempte de toute mièvrerie, que son inspiration est grande et noble, et qu'il eut en partage les plus admirables dons.

Toutefois les conquêtes d'un art, l'avancement d'une époque, ne se font point si brusquement, et comme par des changements à vue sur le seul geste d'un homme. Il y a encore bien des incertitudes, bien des recherches, et c'est cela qui demeure le plus passionnant.

Un homme résume ces opiniâtres désirs, ces âpres escalades, et c'est Paolo Uccello.

L'œuvre, malheureusement, se présente en ruines, mais ces ruines sont superbes : les trois *Batailles* des Uffizi, de la national Gallery et du Louvre ; le portrait équestre de Giovanni Acuto dans la cathédrale de Florence ; les peintures du « Chiostro Verde » à Santa Maria Novella ; enfin les portraits de Giotto, Brunellesco, Donatello, Giovanni Mannetti et Uccello lui-même réunis sur un même panneau, au Louvre ; le savant M. E. Gerspach nous indique en ce moment même et trop tard pour que nous puissions les voir et les décrire, d'autres peintures d'Uccello, à Florence, en l'église San Giovanni dei Cavalieri ; voilà à peu près tout ce qui reste du maître, mais avec quelques traits de vie, cela suffit pour le placer parmi les plus grands de son temps.

Le panneau de portraits que nous venons de citer est admirable en lui-même, bien que gâté de retouches et ruiné par le temps, mais d'une si grande dignité et simplicité de dessin, d'un caractère si probe et si ferme; puis il est intéressant au possible, comme faisant revivre tout un coin d'intellectualité d'une grande époque. Une note de Vasari l'illumine : « Bien qu'il fût fort original, dit le biographe, Paolo aimait beaucoup le talent des artistes qu'il regardait comme siens, et pour que la postérité en gardât mémoire, il peignit de sa main cinq hommes fameux, sur un panneau long qu'il gardait chez lui en leur honneur : l'un était Giotto, lumière et principe de l'art; le second était Filippo di Brunelleschi, pour l'architecture; Donatello pour la sculpture; lui-même pour la perspective et les animaux; et pour les mathématiques, Giovanni Mansuetti, avec lequel il s'entretenait souvent et raisonnait sur les problèmes d'Euclide. »

Comme cette simple explication apporte un beau témoignage de la valeur d'un homme, des efforts et des visées d'un groupe d'hommes passionnés pour le beau et le vrai! Et comme ce Paolo Uccello apparaît ferme et sévère à travers les témoignages de ses prédilections et de ses œuvres! Paolo di Dono (1397-1475) surnommé Uccello, croit-on, pour sa curiosité d'oiseaux rares, avait été l'élève d'Antonio Veneziano, ce maître puissant, exquis, sur lequel plane un mystère des temps. Il avait été également, comme nous allons bientôt le voir pour la plupart des grands peintres du quinzième siècle, apprenti chez un orfèvre, chez Ghiberti; avec ce maître il avait travaillé aux portes du Baptistère. Il s'était épris de sciences mathématiques, d'histoire naturelle, de physique, et dans la géométrie, passionnément, de perspective, au point d'en perdre de dormir et de vanter les beautés de cet art à sa ménagère ébahie. Mais il y avait en sa manière, autant de jet et de grandeur, que de savoir et de raisonnement. Les *Batailles* qu'il avait peintes dans la Casa Bartolini, en l'honneur de Luca da Canale, Paolo Orsino, Ottobuono di Parma, Carlo Malattesta, quatre grands capitaines, demeurent des sujets d'admirations pour tous ceux qui sont sensibles à la vraie puissance et à la vraie originalité en art. Une de ces batailles a été perdue, mais celles qui demeurent aux Uffizi, à Paris et à Londres, sont surprenantes comme conception et comme exécution. Les bas-reliefs assyriens ou hindous présentent seuls une pareille ampleur de forme, une pareille impression de ruées et de chocs. Le piaffement des énormes et féroces chevaux, les lances qui s'entre-croisent et s'agitent sous le vent de la bataille, le cliquetis des grandes épées, l'air de commandement terrible des chefs, bâton en main, la splendeur des armures, le pêle-mêle de tous ces combats singuliers qui font une bataille, enfin, dans les simples et grands paysages, l'action si vraie et si vive des petits personnages que l'on distingue au loin, autant de choses racontées et *résumées* par le peintre avec une force unique. On trouve bien à remarquer

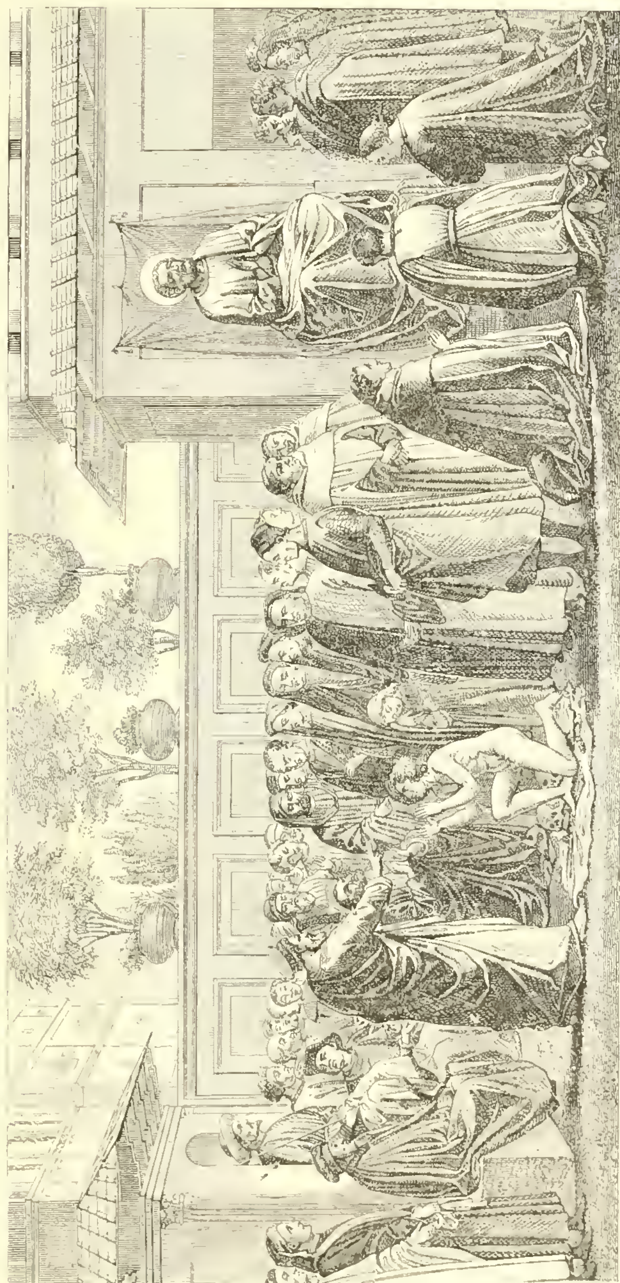
çà et là un raccourci contestable, une figure trop petite pour un premier plan, ou tel autre petit défaut, involontaire ou systématique, mais malheur à ceux qui s'attardent à ces critiques; ils ne sentiront jamais une vraie œuvre d'art, et du moment qu'ils s'offusquent avant tout de semblables détails, c'est qu'ils sont au fond insensibles à la grande allure du dessin et à sa fermeté, à la terrible simplicité de la couleur, qui a emprunté au rouge du sang, à l'argent des robes de chevaux, au noir glacial des armures et des verdures, sa sobre et implacable harmonie, que les rehauts d'or ne font paraître que plus cruelle.

La grandiose image du condottiere, à la cathédrale, est plus qu'une œuvre, c'est une création devant laquelle viendra s'inspirer plus d'un sculpteur, cherchant à lutter de fermeté dans la silhouette, de puissance dans la masse, avec cette effigie longuement calculée par le peintre. Quant aux peintures en camaïeu vert du *Chiostro Verde* de Santa Maria Novella, ce sont des ombres prêtes à s'évanouir, mais de grandes ombres : le *Déluge* laisse voir encore le désespoir, les efforts impuissants des hommes à naviguer sur des épaves à travers les nappes grandissantes; le *Sacrifice de Noë* livre quelques beaux vestiges d'animaux parmi un paysage qui dut être tout de luxuriance. Mais tout cela est à demi péri. Les contemporains et les successeurs immédiats d'Uccello s'y pénétraient d'une façon de voir et de dessiner tout à fait rare, et l'influence du maître fut grande si sa fortune fut précaire. Uccello, en effet, mourut pauvre. Peu d'années avant sa mort et étant déjà accablé d'années, il avait accepté de faire le voyage à Urbino pour y exécuter un travail. Il avait été également auparavant à Padoue, où des camaïeux avaient été peints par lui qui exercèrent sur Mantegna une influence profonde, à ce point qu'il nous sera bien plus aisé lorsque nous arriverons à lui, de rattacher le grand Mantouan à Florence qu'à Venise.

Les fresques du cloître de Santa Maria Novella ont pour suite, du moins on le croit, celles de Dello, ami d'Uccello, mais ce qui reste ne permet guère d'apprécier ce peintre qui fut actif et renommé.

Au contraire, d'Andrea del Castagno, un autre de ces inquiets puissants et farouches qui font cette première partie du xve siècle si saisissante entre le mouvement giottesque et les charmeurs de la deuxième partie du siècle, d'Andrea del Castagno, il reste assez d'œuvres pour juger le peintre et l'artiste. Le peintre est vigoureux et savant, l'artiste est impétueux et épris de réalités caractérisées. Andrea del Castagno (1390-1457), fils de paysans, a gardé de la rudesse, mais aussi de la gravité et de la sincérité de son origine. Ses deux œuvres principales, du moins les deux qui nous aient été conservées, sont la grande *Cène* du réfectoire de Santa Apollonia, et la série de grandes figures de héros, de reines et de poètes qui ont été placées dans la même salle et qui avaient été peintes à la villa de Legnaia, pour Pandolfo Pandolfini. La *Cène*

est un drame complet, expressif, qu'au point de vue de la mise en scène et du mouvement, aucune des œuvres postérieures en ce genre ne dépassera, pas



MASACCIO. — RÉSURRECTION DU FILS DE L'EMPEREUR.

même, si grave que soit l'affirmation, — celle de Leonard de Vinci. C'est une des œuvres les plus émouvantes, au sens pour ainsi dire physique du mot, que l'art italien ait produites, mais non pas des plus élevées, c'est une œuvre réaliste

magnifique. Quant aux figures de la villa de Legnaia, elles ont un grand style, et sont vraiment imposantes : ce sont les effigies de Boccace, Pétrarque, Dante, la reine Thomyris, la sybille de Cumes, Nicolo Acciaiuoli, la reine Esther, Farinata degli Uberti, et Filippo Scolari. Ce dernier est un des morceaux les plus typiques et les plus souvent reproduits, avec son air martial, son armure, son sabre tenu à pleines mains, et cette sorte de position de garde, le corps d'aplomb sur les jambes écartées, qui est sculpturale entre toutes. Il faut mentionner encore la fière effigie équestre de Nicolo da Tolentino, dans la cathédrale de Florence, digne de faire pendant au Giovanni Acuto, d'Uccello.

A côté de ces natures ardentes à la Uccello, ou à la Castagno, se développaient en même temps à Florence dans un florissement exquis, des manifestations de tendresse et de fraîcheur intenses, donnant ainsi les deux faces très caractéristiques de l'art de cette première moitié du xve siècle.

Il ne reste guère de Domenico Veneziano (mort 1461), peintre d'origine vénitienne, mais fixé à Florence, qu'un seul tableau, une Vierge avec l'Enfant Jésus entre des saints (musée des Offices), une page élégante et gracieuse, dans une harmonie délicate de rose, de blanc et de vert tendre. Cette peinture ne permet pas de juger l'ensemble de la carrière du peintre. Du moins Domenico Veneziano conserve un titre de gloire : d'avoir été le maître de Piero della Francesca.

Pesello (1367-1446) et son petit-fils Pesellino (1422-1457) ont laissé peu d'œuvres ; la principale est l'Adoration des Mages au musée des Offices ; ils semblent avoir été des artistes savants et élégants, subissant l'influence d'Andrea del Castagno et de Filippo Lippi.

Un très curieux retardataire est encore le Florentin don Lorenzo Monaco, qui, en pleine première partie du xve siècle, demeure fidèle aux formules de Giotto, pour ne pas dire de ses prédécesseurs. Le superbe *Couronnement de la Vierge* et la belle *Adoration des Mages* des Offices, avec sa foule, ses cavaliers, son intéressant et embarrassé arrangement de figures sur fond d'or, est une des plus curieuses de ces sortes de grandes peintures de missel.

L'ascétisme, l'esprit contemplatif, le désir de pieuse joie qui règne dans ces peintures, nous amène sans peine aux deux plus brillants représentants de la Florence tendre et mystique, à Gentile da Fabriano, et surtout au grand Fra Angelico, un des plus purs génies de toute l'Italie.

Gentile da Fabriano, ou plus exactement Gentile di Nicolo di Giovanni di Maso (1370-1450), par sa naissance à Fabriano et par l'école même qu'il fonda, se rattache, si l'on veut, à l'Ombrie beaucoup plus qu'à la Toscane, mais il a assez longtemps travaillé et étudié en Toscane pour que nous le citions ici. A vrai dire, il a été nomade. Après avoir étudié dans sa jeunesse avec Allegretto Nuzi, à Fabriano, on le voit à Florence, à Sienne, à Brescia, à Venise, à Orvieto, à Rome

enfin, où il meurt après avoir exécuté un vaste cycle décoratif à Saint-Jean de Latran. Ces décorations n'existent plus, mais Rogier van der Weyden qui les avait vues, les déclarait une des œuvres capitales de l'Italie d'alors. Il ne nous reste surtout pour bien apprécier le talent tendre, riche, pittoresque et joyeux de Gentile, que la célèbre *Adoration des Mages* de l'Académie des Beaux-Arts à Florence. Elle charme avant tout les yeux par la grâce des types, le décor de fête, l'imprévu des accoutrements et des paysages. « Une Vierge, notent les Goncourt, ramenant de ses doigts allongés, effilés, un peu de son manteau bleu sur le ventre de l'Enfant Jésus, dans un paysage où s'élèvent des arbres tortueux portant des oranges, et les murs blancs d'une Jérusalem, imaginée par le peintre : une ville moyennageuse de l'Italie, aux campaniles, aux dômes de plomb, aux tours crénelées, qui sont, dans ce temps, l'annonce d'une ville de la noblesse, et que traverse une cavalcade hennissante de chevaux, ayant pour brides des colliers d'or, et montés par des hommes en turban, balayant le chemin de la traînée de leurs robes de soie, et suivie de chameaux, sur le dos desquels se jouent des singes ; l'Ambassade de l'Orient à l'Occident... Gentile da Fabriano est encore le peintre du moyen âge fastueux, avec ses chevauchées, ses pages, ses chiens, son luxe d'armes, son bruit de guerre, son train de bataille, enfin la pompe et l'ostentation du Camp du Drap d'Or, amené à la crèche de l'Enfant divin. »

De même que Gentile da Fabriano, Florentin de passage et fondateur d'une école en Ombrie, de même l'on pourrait rattacher à Florence, Pisanello, un grand original artiste, élevé à l'école de Lorenzo Monaco et de Gentile da Fabriano. Mais sa carrière, ses œuvres, son influence le rangent bien mieux dans les écoles de la Vénétie et c'est là que nous pourrons le plus utilement l'étudier, malgré certains principes vraiment florentins qui coulent dans ses veines.

C'est Fra Angelico et Filippo Lippi qui closent glorieusement cette période, Lippi étant à la fois le continuateur artistique de Masaccio, et le semeur de toute la deuxième récolte du xve siècle ; Fra Angelico, au contraire, demeurant un être à part, un ange véritable, qui vient on ne sait d'où, remplit merveilleusement sa destinée et disparaît à jamais, lumineusement, impossible à imiter ou même à suivre, sans laisser sur terre autre chose que le mystère de son charme et le bienfait de ses œuvres.

Il faut éviter quelque confusion, tout d'abord à propos de ce maître, et faire deux parts distinctes de sa vie qui est sainte, et de son œuvre qui est grande. A vrai dire, elles se confondent harmonieusement, mais à la condition de savoir distinguer ce qui est en lui inspiration de ce qui est volonté pure. A vrai dire, l'inspiration est constante, c'est-à-dire que la joie de peindre des images tendres ou douloureuses ne se dément pas un instant. Jamais une œuvre de lui, eût-il vingt fois répété le sujet, ne sent la fatigue en la moindre de ses parties. C'est donc une inlassable, une prodigieuse volonté qui ne cesse de

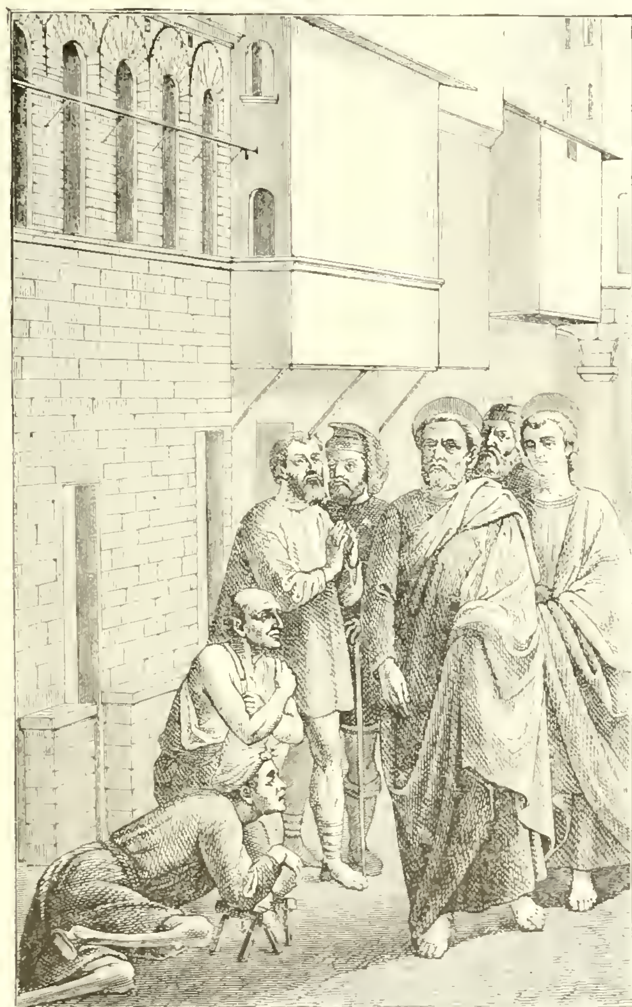
servir l'inspiration. En un mot, c'est la volonté soutenue dans l'exécution qui jusqu'au bout seconde l'élan dans la conception.

Fra Angelico n'est donc pas, comme on l'a trop souvent représenté, un extatique, un doux illuminé, peignant « naïvement », peignant aux anges, pour ainsi dire. C'est un grand et puissant artiste, auquel nul des secrets de son art n'est inconnu, secrets de composition, de couleur, de matière, de dessin. Son dessin ferme, hardi, du plus noble caractère, du jet le plus audacieux et le plus sûr, est celui des grands maîtres; il allie la correction la plus serrée au style le plus magistral. Son modelé est d'une finesse, d'une légèreté et d'une simplicité incomparables : c'est un modelé en pleine lumière, qui met à leur place tous les personnages, toutes les expressions, tous les décors, avec tout le relief voulu, sans pourtant recourir aux moyens les plus répandus pour obtenir le relief, c'est-à-dire aux grands contrastes de lumière et d'ombre. Moins encore que chez aucun autre des maîtres dits primitifs, le mot *clair-obscur* n'a de sens avec Fra Angelico ; son procédé c'est *clair sur clair*. Quant à son coloris, il est la fleur même la plus parfaite de l'enluminure, et ce qui surprendra toujours c'est qu'avec des tons aussi vifs, aussi tranchés, il obtienne de telles fraîcheurs et de telles délicatesses: des outre-mer parfois rompus de blanc, des vermillons vifs, des verts crus, des noirs purs résonnant sans transition au milieu de cela avec une franchise qui n'est pas brutale, et souvent des fonds d'or luisant à vif au milieu de tout cela: quels moyens pour donner la sensation de la plus grande douceur qui soit ! Mais cette couleur est, de même que la composition qu'elle épouse, profondément raisonnée; rien n'y est laissé au hasard, et par suite rien n'autorise à y découvrir ce qu'on entend par inspiration au sens banal du mot, c'est-à-dire une sorte d'heureuse folie, de bonheur involontaire, qui vient du ciel en quelque sorte, pour suppléer au savoir et à la logique d'un art. Au reste, cette fougue spéciale, légendaire, semble n'avoir été que l'apanage de certains artistes vulgaires, dont les œuvres ne naissent pas durables. Les plus grands, les plus impétueux Vénitiens, Tintoret lui-même, ne seront pas pour nous démentir, puisque nous verrons que c'est l'expression de l'œuvre accomplie qui donne tout ce mouvement, mais que s'ils avaient laissé une part au hasard, l'incohérence aurait été substituée à l'effet. Il faut donc reléguer au même rang que les accusations d'ivrognerie à l'égard des Hollandais et des Flamands, les admirations pour le bon moine peignant sans cesse à l'état d'extase. Au moment où il peignait, le Fra était simplement un savant et attentif artiste, et un admirable ouvrier.

Est-ce à dire que nous fassions fi ou méconnaissance de toutes autres qualités, et que nous doutions que notre maître ait reçu de suprêmes clartés ? Certes non ; et nous le considérons volontiers comme un grand saint ; nous sommes certain qu'il ne peignit jamais qu'en état de grâce ; il n'est pas de carrière humaine, artistique et religieuse, qui offre un plus beau spectacle de piété sincère et de

grande simplicité. Seulement ce que nous avons tenu à faire bien comprendre, c'est que si c'était un saint ardemment pieux, c'était aussi un peintre de parfait sang-froid.

Comment s'est formé ce peintre? Mis à part ses admirables dons naturels, et



MASACCIO. — SAINT PIERRE ET SAINT JEAN GUÉRISSANT LES MALADES.

sa vision toute personnelle qui se développa à sa guise dans le calme des cloîtres, on peut nettement déterminer chez Fra Angelico deux puissantes influences : celle de Giotto, celle des Siennois. Voilà les deux sources auxquelles le jeune homme a puisé, et dont les éléments demeureront toujours dans ses veines. De Giotto on retrouve les grands gestes simples et d'une claire éloquence, le mélange des silhouettes agitées et des silhouettes calmes, le goût des amples

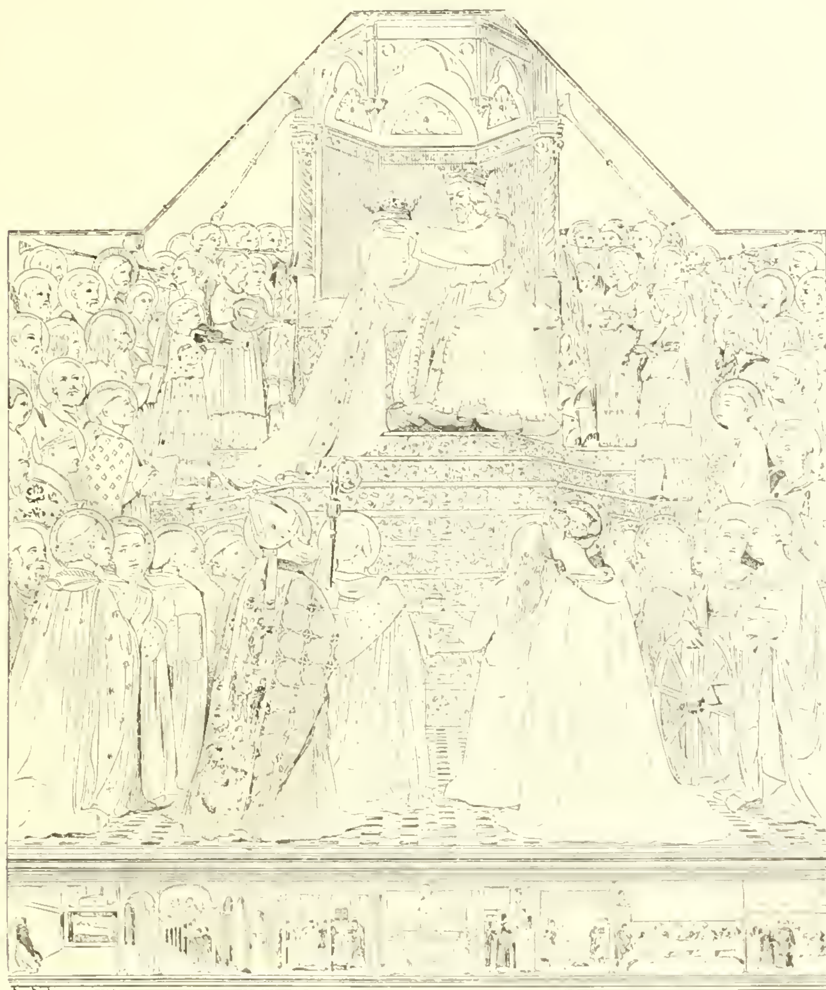
draperies. Des Siennois, c'est l'expression douce et mystique des visages, le type même, dérivé des plus lointaines origines de l'école, et conservé jusque dans l'ovale, la direction des yeux, l'accentuation de la bouche. Entre les Vierges et les anges des plus anciens anonymes Siennois et tel ange ou telle Vierge de Fra Giovanni, il n'y a pour ainsi dire qu'une différence de perfection. Ce qui était chez les peintres de Sienne une écriture charmante et un peu monotone, se transforme et se varie sous le pinceau volontaire de l'Angelico, prend une fermeté, une signification nouvelle et infiniment plus de force tout en gardant autant de douceur. Enfin, peut-être, mais cela semble moins rigoureux, Fra Angelico put-il emprunter à Sienne son goût allègre de richesse et de dorures, mais en l'atténuant de sobriété florentine.

Ce ne sont pas là seulement des impressions, bien que dès le premier aspect on ne puisse s'empêcher d'être frappé de retrouver l'éloquence giottesque et le type siennois dans les peintures de Fra Angelico. Il y a aussi des faits. Guido di Pietro (1387-1455), en religion Fra Giovanni, ou comme les artistes l'ont surnommé, Fra Angelico, était né dans le val du Mugello, dans le voisinage même du pays de Giotto, ce qui d'ailleurs ne suffirait pas pour déterminer une influence, s'il n'avait reçu ses premières leçons de peinture d'un élève de Giotto, le Starnina, dont nous avons parlé précédemment. C'était, avec certaines acquisitions de souplesse, la tradition même de Giotto qui lui était transmise, et en réalité, Fra Giovanni demeurera toujours beaucoup plus le continuateur direct de Giotto, que le contemporain de Paolo Uccello. Son éducation artistique devait être fort complète, sinon sa personnalité accentuée, lorsqu'en 1407, à l'âge de vingt ans, sa vocation religieuse commença. Il entrait, avec son frère Benedetto, comme lui miniaturiste, et aussi calligraphe, au couvent de Fiesole qui venait d'être construit. Il est infiniment vraisemblable que les talents des deux novices étaient les bienvenus dans ce monastère tout neuf, où un bon peintre et un bon écrivain pouvaient n'avoir pas moins d'utilité que des spécialistes plus matériels. Mais Fiesole ne devait pas d'abord lui fournir un abri aussi durable qu'il l'avait espéré. Les dominicains de Fiesole en 1409, par suite d'incidents relatifs au schisme, durent chercher un autre séjour, et ils se transportèrent d'abord à Foligno, puis à Cortone.

C'est à Foligno sans doute que Fra Giovanni se trouva plus directement en rapport avec l'art siennois qui y avait poussé de vives ramifications. Neuf ans après seulement les religieux réintégraient Fiesole. Fra Angelico avait trente et un ans, son talent était complet, et n'avait plus qu'à se perfectionner en lui-même, à passer de l'ingénu et du touchant, au sublime et au grandiose. C'est à quoi le religieux employa dignement sa vie en toute persévérance, et sans se démentir un instant. Il allait vivre dans le voisinage immédiat de Florence, puis à Florence même, en pleine atmosphère de fièvre artistique, pour ne

pas parler des autres fièvres, et rien n'allait atteindre sa volonté et sa sérénité.

Pour en finir avec sa biographie, une fois signalés les deux traits les plus importants : son éducation giottesque et son contact siennois, il suffira d'un petit nombre de dates. De 1418 à 1436, ce furent le travail assidu et la prière incessante sur les ravissantes hauteurs de Fiesole. De 1436 à 1445, il suivit son



FRA ANGELICO. — COURONNEMENT DE LA VIERGE.

ordre dans les bâtiments nouvellement construits du couvent de Saint-Marc, et il les décora de sa main d'une sublime manière. En 1445 le pape Eugène IV l'appelait à Rome pour y décorer, au Vatican, la chapelle du Saint-Sacrement et il ne quittait plus Rome jusqu'à sa mort, survenue en 1455, que pour commencer à Orvieto une décoration grandiose, et pour entreprendre en 1451 un dernier voyage en Toscane.

Quant à la vie elle-même, elle est exempte de toute aventure, de tout trait

saillant. Elle est calme, douce, lumineuse comme l'œuvre. Fra Angelico, nous apprend-on, se refusait toujours à tirer un profit personnel de ses travaux, n'ayant aucun besoin de richesses. Il travaillait sans relâche, avec sûreté, ne revenant pas péniblement sur son travail, mais ressentant une vive émotion pendant tout le temps qu'il durait. Enfin, dans la dernière partie de sa vie, il formait des élèves, dont aucun ne devait, ne pouvait être, à proprement parler, son continuateur, et dont le plus illustre était Benozzo Gozzoli. Voilà tout. Il n'est rien de plus uni, il n'est rien de plus admirable, et il n'est besoin de rien autre.

Ces sommaires indications seront, avant l'examen plus approfondi des œuvres, suivies d'une chronologie des principaux travaux. Pendant son séjour à Cortone, Fra Angelico, exécuta entre autres peintures un retable comprenant la Vierge entre des saints, la Crucifixion, l'Annonciation, des scènes de la vie de saint Dominique, et des scènes de la vie de la Vierge. Ce retable est maintenant divisé entre deux églises de la ville : San Domenico et Gesù.

Après le retour à Fiesole : une *Annonciation* (1432) ; le grand triptyque du musée des Offices, à Florence, dont le panneau principal représente la Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, et est orné d'une splendide bordure d'anges musiciens (1433) ; les *Scènes de la Vie de Jésus*, qui sont maintenant à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, et qui primitivement décoraient l'armoire destinée à contenir le trésor de l'Annunziata ; le *Couronnement de la Vierge* qui est une des gloires du Louvre, la fresque de la *Crucifixion* également acquise par notre musée ; enfin maints autres tableaux que l'on peut encore voir à Florence, à Fiesole et en d'autres lieux, entre autres ces deux chefs-d'œuvre de l'Académie des Beaux-Arts, la *Descente de Croix* et le *Jugement dernier*.

De 1436 à son voyage à Rome, c'est, sans compter quantité de précieux petits tableaux, quelques-uns contenant des centaines de figures, la décoration du couvent de Saint-Marc, et cela dit tout !

A Rome c'est d'abord la chapelle du Saint-Sacrement aujourd'hui détruite, puis l'admirable *Chapelle de Nicolas V*, avec la *Vie de Saint Étienne* et la *Vie de Saint Laurent*, qui subsistent comme une de ses œuvres les plus grandioses, quelles que soient les autres, quelles que soient les figures de *Prophètes* qu'il avait exécutées à Orvieto dans l'intervalle, quelle que soit même l'admirable décoration du couvent de San Marco.

Cette simple énumération est loin de contenir même les principaux ouvrages du Frère, mais quoi, leur catalogue complet, qui a été dressé, remplirait une grande partie de ce volume. Ce ne sont que des points de repère, destinés à comprendre la grandeur de l'acheminement d'un tel génie, depuis les timides et charmantes miniatures du début, jusqu'aux œuvres de sévère tenue et de sublime dessin de l'âge mur et de la vieillesse.

Par laquelle de ces œuvres donner une idée du génie si grand et si particulier de l'Angelico? L'on peut méditer toute une vie parmi les peintures du couvent de San Marco ; celles que l'Académie des Beaux-Arts a recueillies abondent en inexprimables beautés ; la chapelle de Nicolas V au Vatican réserve des émotions inoubliables, même après la commotion que peuvent avoir causée la chapelle



FRA ANGELICO. — L'ANNONCIATION.

Sixtine et les *Stanze*, et encore on peut dire que les peintures de Fra Angelico sont d'un ordre supérieur à celles de Michel-Ange et de Raphaël, que les émotions qu'elles procurent sont plus pures, plus élevées, plus véritablement divines. Mais avant de dire un mot de tout cela, n'avons-nous pas au Louvre un tableau admirable, initiateur, qui contient Fra Angelico tout entier?

Le *Couronnement de la Vierge* semble une chose indestructible, supérieure à toute la peinture. Le ton général peut s'en être pâli et comme évaporé, les chairs peuvent avoir bleui, de lourdes et pâteuses retouches peuvent en avoir

du haut en bas altéré sur leur parcours la précieuse matière. Cela n'en demeure pas moins une page unique, où se viennent refléter toute la beauté, toute la pureté du rêve de l'artiste, toute la grandeur et toute la fermeté du dessinateur et du peintre.

Cette grandeur de dessin ne fût-elle attestée que par le groupe du Christ et de la Vierge, cela serait déjà l'œuvre d'un des plus sûrs et des plus hardis dessinateurs qui soient. La seule grande ligne du manteau bleu de la Vierge est une trouvaille d'une élégance, d'une grâce et d'une force rares ! Cette ligne se trouve jetée dans le tableau avec la même fierté et la même sveltesse que les grands architectes gothiques élevaient au ciel la flèche d'une cathédrale. Quant au dessin du mouvement, dites s'il n'est pas d'une dignité et d'une majesté superbes dans la figure du Christ couronnant ; mais pour prendre encore dans le tableau des exemples plus modestes, quoique non moins caractéristiques, les petits anges qui entourent le trône ne sont-ils pas d'une indication si juste, on dirait presque si spirituelle tout en demeurant si digne, que l'on croirait les entendre ? Ne suit-on pas le mouvement de leur archet, de leur main pinçant les cordes ? La charmante hallucination qui fait que l'on entend distinctement de fines et aériennes musiques en concentrant plus spécialement son attention et son amour sur cette partie du tableau, n'est pas un effet de l'imagination : c'est un résultat de l'art du dessin poussé à l'extrême vérité sous le vêtement de la fantaisie et du rêve. De même un pareil phénomène nous frappa lorsque nous entendîmes chanter les anges de Jan Van Eyck, dans le retable de saint Bavon. Et la fermeté de cette main de dessinateur, nous la constatons encore dans les figures du premier plan, cet évêque, cette sainte Cécile, cet empereur, vus de dos, qui ont tous on ne sait quelle masse, quelle ampleur sculpturale.

Analyser l'expression de piété et de béatitude qui règne dans chacun de ces visages de saints et de saintes, est-ce possible, est-ce utile, et ne vaut-il pas mieux simplement dire avec le vieux Vasari qu'ils sont « si bien faits, d'attitudes si variées, d'expressions si diverses que c'est un plaisir et une douceur incroyable de les regarder ?... Pour moi, en vérité, j'affirme que je ne vois jamais ce tableau qu'il ne me semble une chose nouvelle et je ne m'en sépare jamais bien rassasié ». Le tableau, indépendamment de son charme puissant, nous est un complet exemple de l'ordonnance des couleurs, non seulement chez Fra Angelico, mais chez beaucoup de maîtres du xve siècle. Ici de nouveau nous pourrions constater des lois de symétrie, d'oppositions de tons disposés de chaque côté d'une grande dominante centrale, comme nous l'avons fait pour les maîtres flamands du même temps. Dans le tableau qui nous occupe, la dominante centrale, c'est le grand manteau bleu de la Vierge, et la partie bleue du vêtement du Christ ; cette note ayant deux appuis : l'un supérieur, l'or du fond

et du dais; l'autre inférieur, le bariolage clair des marches de marbre. Des deux côtés se déploie une riche et complexe harmonie, qui paraîtrait tout d'abord laissée au caprice, formée de tous les vêtements multicolores des saints et des anges. Mais voyez combien au contraire elle est raisonnée, combien les noirs de place en place relient tout cela; voyez aussi, au premier plan, comme les harmonies de tons (on serait tenté de dire les basses qui soutiennent toute la mélodie du tableau) sont savamment combinées : un ton clair alternant avec un ton soutenu, de façon qu'au centre comme aux extrémités du tableau, il y ait toujours cette symétrie et cette correspondance.

Nous pourrions prendre encore de nombreux exemples dans l'œuvre de Fra Angelico, de cette règle si fidèlement observée, mais toujours dissimulée sous



FRA ANGELICO. — L'ADORATION.

une grande variété et par un tact parfait. Voici encore par exemple le *Petit Couronnement de la Vierge* (n° 1290) du musée des Offices, un bijou précieux à tous égards. Au milieu du grand rayonnement d'or qui forme le fond éblouissant du tableau, il se détache au centre encore une grande note bleue de la Vierge et du Christ, tandis qu'au-dessous, dans les groupes d'anges résonne très nettement, et formant la base du tableau, la symétrie suivante :

BLEU — ROUGE — VERT — BLEU

De plus, il y a une harmonie, très serrée, de lignes, qui accompagne cette rigoureuse harmonie de couleurs, que l'on ne pourrait d'ailleurs analyser qu'en présence du tableau même ou d'un schéma dessiné de ce tableau, ce que nous regrettons vivement de ne pouvoir faire. On verrait un autre exemple parfait du

balancement des masses, de l'ordonnance des belles lignes dans l'extraordinaire *Jugement dernier*, de l'Académie des Beaux-Arts, qui est, dans ses dimensions modestes, dans les proportions réduites de ses figures, figurines plutôt, hautes de quelques centimètres, une œuvre aussi importante, aussi grande que les plus grandes œuvres que nous avons vues et qui nous restent à voir, que le *Paradis* d'Orcagna, ou que le *Jugement dernier* de Michel-Ange. La division générale de cette immensité qui tient dans quelques pieds carrés est la suivante : Au centre et en haut le Christ au milieu d'une couronne d'anges ; à droite les saints, à gauche les apôtres ; au-dessous un espace terrifiant en partie occupé par des tombes qui s'entr'ouvrent, en partie par la confusion commençante des damnés, qui se continue jusqu'à l'extrémité droite du tableau par la lutte avec les démons et l'enfer béant de flammes ; tandis que dans la partie gauche, la solitude bientôt fleurie et peuplée se change en une Jérusalem Céleste où les anges forment de délicieuses rondes, où les élus montent avec ravissement vers la Cité. Aucune mièvrerie dans tout cela, aucune douceur puérile, mais chaque personnage tellement grand en lui-même, chaque type si attrayant, si intéressant, que tout artiste peut les contempler isolément pendant de longs instants, puis revenir, étonné, à la beauté d'équilibre de l'ensemble.

Là-dessus une couleur soutenue, puissante, avec des délicatesses inouïes ; en un mot, un des plus précieux tableaux du monde. Et Fra Angelico en a produit ainsi des centaines qui sont conservés pieusement dans la plupart des grands Musées : à Paris où se trouvent, outre notre œuvre capitale, les deux charmants panneaux du *Martyre des saints Come et Damien*, et de *Salomé devant Hérode* ; à Berlin ; à Londres qui possède un admirable *Paradis* ; enfin aux Offices et à l'Académie des Beaux-Arts, où Florence ne peut compter ni estimer ses richesses !

Mais songez seulement à ce qu'on pourrait tirer des méditations et de leçons de nos trois œuvres du Louvre ! Dans le *Couronnement*, nous n'avons même pas parlé des petits tableaux formant le gradin, la *predella*, où se révèlent comme en se jouant, la grandeur de style et le cœur exquis du bon peintre.

Nous aurons plus loin des occasions de revenir sur la symétrie des couleurs chez les Italiens du XVe siècle, et pour Fra Angelico, nous ne pouvons insister plus longuement sur ce point, tant il nous reste de choses à effleurer pour n'être pas avec lui trop incomplet. Mais comment oser même faire un choix ? Est-ce sur les tableaux admirables de l'Académie des Beaux-Arts qu'il faut s'appesantir ? Est-ce sur le cycle grandiose du couvent de Saint-Marc ? Mais que nous resterait-il à dire d'Orvieto et de Rome ? En vérité, lorsqu'on cherche à récapituler tout ce qu'il y a d'important dans cette œuvre, on demeure confondu et comme écrasé d'une bienfaisante stupeur. On est surpris également que pendant de si longues années, un pareil colosse, égal à Signorelli, égal à Raphaël, égal à

Michel-Ange, n'ait été considéré que comme un doux et naïf enlumineur!

C'est que les hommes, en général, sentent moins la grandeur dans la douceur que dans l'énergie.

Que de réflexions vous ferez, que de sensations vous aurez, à Florence, en contemplant la partie triomphale de ce *Jugement dernier* que nous avons si brièvement signalé. Mais parmi plus de soixante peintures que possède l'Académie des Beaux-Arts, peut-être choisirez-vous pour sujet de vos admirations les plus hautes, outre ce *Jugement dernier*, la grande *Deposizione*, la *Mise au tombeau* et les petits tableaux de la *Vie de Jésus*.

Cette grande *Déposition de la croix* est peut-être le tableau où le savoir du Fra se voit le plus à découvert, car les figures en sont grandes (à peu près la demi-nature), peintes avec un soin infini, et placées tellement de plain-pied avec le spectateur qu'il est dans la scène même, comme un assistant. C'est un triptyque libre, un de ces triptyques déguisés, où la division n'est indiquée à peine que par l'architecture supérieure du cadre. Au centre, c'est la Descente de croix proprement dite, les disciples descendant avec précaution le corps meurtri; à gauche, c'est la lamentation des femmes, Marie joignant les mains dans une douleur simple, des saintes préparant le linceul, Madeleine agenouillée et baisant le bout des pieds; à droite, c'est la douleur grave des hommes, contemplant debout virilement le supplicié, s'apitoyant sur la souffrance qu'ont pu lui causer la couronne d'épines, les énormes clous; seul un jeune disciple s'est précipité à genoux, tout près du tout jeune Saint Jean, presque un enfant, figure touchante au possible, quoique bien inutile secours aux robustes porteurs de son maître. Le paysage est, d'une ville crénelée dans la partie gauche, d'une campagne accidentée dans la partie droite, vrai et parfait paysage florentin, avec ses grands cyprès et les multiples ondulations de ses collines; dans le ciel remplissant la partie ogivale, sont deux petits groupes d'anges affligés. Le corps du Christ, abandonné de vie, tout marbré des coups de lanière des tourmenteurs, est à lui seul une merveille d'exécution. Personne n'a mieux peint, plus exactement, plus savamment comme modelé et comme dessin, et on ne saurait trop faire ressortir devant un tel morceau, que la nature et le métier n'avaient aucun secret, aucune difficulté pour ce peintre. Son savoir admirable, qui fait que rien ne l'arrête, qu'il est à même de rendre à son gré tout ce qu'il veut, les mouvements les plus audacieux, les plus naturels, les plus impétueux, les plus calmes, ce savoir, dis-je, est encore surpassé par la hauteur de la volonté, qui a créé une écriture, un style, aussi inimitables et aussi captivants.

Le modelé des têtes n'est pas moins extraordinaire; la pureté du profil de Madeleine égale la ligne la plus pure de la plus belle statue grecque; les draperies sont d'une simplicité et d'un rythme non moins grands.

Enfin rien ne peut donner une idée de la couleur, que l'on pourrait aussi

ramener à une symétrie cachée de grandes sonorités, par exemple le bleu central de la robe du Saint Jean et les deux rouges de Madeleine et du disciple agenouillé. Mais quoique l'exécution soit éblouissante, on ne se sent presque pas le courage de relever des notes techniques, lorsqu'un aussi intense sentiment de drame domine dans un aussi riche décor.

De semblables remarques pourraient être faites à propos de cet autre chef-d'œuvre, la *Mise au tombeau*, un tableau composé librement, de la coupe à la fois au plus giottesque et la plus moderne, où la douleur est profonde, intense, mystérieuse, s'échappant comme chuchotée, des yeux, des bouches, des poitrines d'une quinzaine de personnages tous agenouillés et penchés vers le corps raidi du Christ, étendu au pied de la croix, et cela dans un paysage incroyablement simple, une campagne solitaire et un long mur crénelé de ville.

Mais c'est à chaque pas que de semblables beautés abondent dans cette suite modeste et sublime de la *Vie du Christ*, qui n'était autre que la décoration d'une armoire de sacristie, et qui est une des images les plus poignantes du grand drame chrétien, uniquement poignante à cause de sa parfaite simplicité. On voudrait les énumérer tous, depuis cette *Fuite en Égypte* si humble et si pittoresque, la Vierge bleue montée sur l'âne au pas, et suivie du Saint Joseph en tunique jaune, portant le chétif bagage, jusqu'à ce *Christ parmi les docteurs* qui a servi de modèle pour le tableau d'Ingres au musée de Montauban ; depuis l'apitoyant *Massacre des Innocents*, jusqu'à la *Cène* ou au *Lavement des pieds* d'une grande force dramatique.

En toute occasion Fra Angelico montre cette sublimité, qu'il peigne un petit panneau comme ceux-ci, un grand tableau comme la *Deposizione* ou le *Couronnement de la Vierge*, ou enfin qu'il couvre une muraille comme il le fait à San Marco. Ou plutôt, il est toujours à l'aise dans le sublime, et toujours grand dans les plus petites choses, il donne aux artistes d'à présent, si ambitieux, si bruyants, si vides, une terrible leçon de modestie, ou prononce sans le vouloir, leur terrible et irrévocable condamnation.

La paix que l'on rencontre dans ce couvent de Saint-Marc est maintenant une paix de tombeau vide. Ce n'est plus qu'un musée après avoir été une ruche, un squelette après avoir été un organisme. Mais dans les cellules que ne remplissent plus la prière ardente et le modique mobilier des moines, dans ces cloîtres et ces réfectoires qui ne connaissent plus que les allées et venues, souvent indifférentes et effarées, des étrangers, demeure du moins le suprême témoignage de la vie laborieuse et contemplative de l'Angelico ; sur les murailles est restée la parure des peintures, la fleur de vie céleste qui par les couleurs et les lignes, sur le plâtre frugal, apparaît maintenant telle qu'elle apparaissait jadis. Là, dans le réfectoire, surgit cette grandiose fresque du *Calvaire*. Vision inattendue pour celui qui n'avait jusqu'alors connu que les peintures de petite ou de moyenne

dimension. C'est Fra Angelico fresquiste, le Fra dessinant d'une main vigoureuse des figures plus grandes que nature, et chacun de ces personnages faisant sa partie dans un concert de douleur déchirante, et cela toujours par les mêmes moyens, une couleur claire, un dessin d'une sérénité qui point ne se dément,



FILIPPO LIPPI. — LA SAINTE VIERGE ET JÉSUS.

l'absence de toute exagération dans l'expression, quoique l'expression soit intense au plus haut degré. Les personnages sont pour ainsi dire rangés sur une seule ligne, comme dans une sorte d'hiératique théâtre. Le Christ entre les deux larrons est au centre ; de chaque côté se déploie la file des saints et des affligés : les grands fondateurs d'ordres, les docteurs illustres, les Pères de l'Église. Tous ont une allure de majesté et une expression de douleur ; mais le groupe le plus

émouvant, celui où peut-être dans toute son œuvre le maître s'est montré le plus pathétique, sans en excepter la *Deposizione* et la *Mise au tombeau*, c'est le groupe de la Douleur de la Vierge, prête à défaillir, soutenue à plein corps par Saint Jean et une des Femmes.

Nous avouons qu'arrivé à ce point de notre examen (peut-être avons-nous pris une très mauvaise méthode), nous ne pouvons plus même chercher à donner une idée des autres peintures du couvent de Saint-Marc, qui surmontent des portes de cloître, peuplent les cellules des plus émouvantes visions. La verve pieuse du religieux et de l'artiste s'est pourtant donné carrière d'une façon complète. Parfois, il revient à sa chère symétrie avec un tableau tel que le très simple *Couronnement de la Vierge*, qui n'a pas d'autres spectateurs que six grands ascètes, agenouillés par vis-à-vis ascendants de trois; parfois il compose une *Cène* qui est la plus profonde, la plus neuve conception de l'épisode que jamais peintre ait imaginée : les disciples debout derrière la table, quelques-uns agenouillés aux extrémités, et le Christ paisible, recueilli, sans tristesse, sans joie, de la plus divine impersonnalité, passant successivement devant eux, pour faire part à chacun de son corps et de son sang. Chacune des cellules décorées de ces tableaux de douleur ou de gloire, vous plonge dans une émotion grandissante; vous oubliez le musée, couvent déshabité, les oiseux étrangers qui le visitent, vous oubliez tout, et le monde, et vous-même. Vous êtes absorbé en l'inspiration et en l'art du Fra Giovanni. Le couvent de San Marco est un lieu unique dans l'univers.

Mais si nous l'abandonnons ainsi à regret après avoir dit ce qu'on y ressent plutôt que ce qu'on y voit, c'est que nous avons hâte d'arriver aux sommets que le peintre atteignit à la fin de sa vie, les peintures d'Orvieto et celles du Vatican. C'est dans les intervalles de loisir que lui laissèrent les travaux du Vatican, pendant l'été, qu'il commença la décoration d'une des chapelles du dôme d'Orvieto. Les circonstances ne lui permirent d'en exécuter qu'une faible partie, deux grands compartiments du plafond, représentant des figures de saints et de prophètes, s'étageant les unes derrière les autres. Le Fra Beato avait entrepris de peindre dans cette belle et vaste chapelle, le *Jugement dernier*. A en juger par ce fragment, cette amorce, son style dans cette œuvre se fût fait grandiose et terrible, car ces figures de prophètes ont une sévérité, une majesté toutes nouvelles. Il était réservé à Signorelli de finir la décoration de la chapelle et d'en faire une des œuvres capitales de tout l'art italien. Mais on peut dire que Fra Angelico lui a donné le ton : à côté des puissantes visions de Signorelli, la page interrompue du moine s'affirme d'un style différent mais d'une non moindre énergie.

Ce grand style sobre et grave, où l'artiste retrouvait à la fin de sa vie toute l'éloquence de Giotto, en y ajoutant son accent particulier de conviction, la

dignité de sa souplesse, l'insinuation sainte de sa candeur, atteint sa perfection absolue avec la chapelle de Nicolas V, au Vatican, décorée tout entière de sa main. Cette chapelle n'est à vrai dire qu'un fort petit oratoire, une pièce carrée, peu large, peu profonde, mais assez élevée. Lorsqu'on s'y enferme après avoir visité la Chapelle Sixtine, puis parcouru les *Chambres* décorées par Raphaël, les



FILIPPO LIPPI. — LA NATIVITÉ.

illustres *Stanze*, on éprouve un sentiment singulier; on se sent passer soudain des soubresauts de la surprise, que toutes ces fortes choses vous avaient causée, à la plus simple et à la plus pure émotion. Le passage ne laisse pas d'être déconcertant tout d'abord; l'on se demande si tout ce qu'on a vu n'était pas déploiement de force inutile, désir frénétique d'accomplir des choses écrasantes et pour dire le mot tout net, décadence, puisqu'ici, avec les simples moyens du Fra, les sentiments vrais vous envahissent, la fraîcheur revient à vos yeux

fatigués et que vous emportez de là un souvenir au moins égal à celui des choses les plus colossales.

Les actes de la vie des saints Étienne et Laurent sont des scènes de prédication, de charité et de martyre. Sans entrer dans le détail de chacune des compositions, les plus frappantes sont la prédication de saint Étienne, expliquant sur le seuil de l'église, la doctrine à des femmes assises à terre, et le saint Laurent distribuant des aumônes à maints déshérités. Rien de plus gracieux, de plus pieux et de plus tendre que ce groupe des femmes écoutant la parole, la tête à demi recouverte de leur voile. Rien de plus finement compatissant, rien de plus émouvant que le groupe des misérables, des estropiés, des enfants pauvres. C'est un réalisme idéal, un spectacle de douleur et de résignation. Giotto se fût incliné devant ces deux pages, et toutes les autres, Masaccio les eût admirées profondément. Car ici, peu à peu le style de Fra Angelico a atteint la plus haute dignité, la plus saisissante noblesse de silhouettes. Il s'est fait grave et ample jusque dans les architectures. En un mot, après tous les sourires, toutes les grâces insignes de sa vie, il prenait, à l'approche de sa mort, la grandeur d'un vrai prophète. Ainsi, par un phénomène admirable, unique, ayant toujours été enfermé dans son couvent et ayant toujours vécu avec son rêve, ne paraissant pas avoir eu de contact avec le monde des artistes de son temps, le maître non seulement avait profité de toutes leurs conquêtes, les ayant créées de son côté, mais encore les dépassait! Masaccio, Ghirlandajo, Fra Filippo Lippi, n'avaient pas été, ou ne devaient pas aller, quelque imposante, quelque décisive que fût leur œuvre, aussi loin, aussi haut, que Fra Giovanni, car celui-ci dans la chapelle de Nicolas V avait donné toute la mesure de son immense volonté, de son immense savoir, et de la trempe flamboyante de son esprit, pur comme une épée d'archange.

Fra Filippo Lippi, que vous venons de nommer et par qui nous finirons ce chapitre, a pourtant accompli une œuvre des plus importantes, quoique d'une portée infiniment moins haute que celle de Fra Angelico. Il a été comme le continuateur de Masaccio dans certaines œuvres, à moins que l'on ne préfère voir en lui dans certaines autres le précurseur de Botticelli; c'est-à-dire qu'il a hésité entre la dignité et le caprice nerveux, entre la noblesse et la manière. Filippo Lippi a été un artiste savant, habile extrêmement, assimilateur, mais on peut douter qu'il ait été convaincu, et peut-être peut-on dire qu'il n'aurait pas fallu un grand nombre de peintres de cette façon pour conduire Florence à sa perte.

Sa vie (1412-1469) est aussi aventureuse, aussi capricieuse que sa peinture. Elle est livrée au hasard des plaisirs et des entraînements. Il entre dans les ordres avec la même facilité qu'il en sort, et religieux encore, il enlève une religieuse avec la même ardeur qu'il met à ne pas l'épouser, une fois déliés de

leurs vœux. Il se fait de puissantes et affectueuses relations auprès des Médicis, et on croit qu'il meurt victime d'une dernière intrigue amoureuse. Tout cela est amusant plutôt qu'édifiant, et son œuvre est de même plus divertissante qu'imposante. Dans ses fresques de la cathédrale de Prato, son cycle le plus considérable et le plus soutenu, il paraît avoir une dignité, une gravité d'allures semblables à celles de ce Masaccio qui fut le maître de sa jeunesse. Dans ses tableaux de piété tels que le *Couronnement de la Vierge* de l'Académie des Beaux-Arts, on croirait qu'il atteint une grâce féminine et enfantine des plus exquises. A plus ample informé, on doute si ce n'est pas la singerie de la dignité et le superficiel de la grâce. Ses personnages, admirablement groupés dans ces fresques de Prato, la *Danse de Salomé devant Hérode*, les *Funérailles de Saint Étienne*, etc., révèlent un sens très habile de la composition, mais ils sont creux dans leur belle allure; ce sont les mannequins de Masaccio. L'idée charmante de grouper autour du *Couronnement de la Vierge*, quantité d'anges porteurs de lys, vous séduit tout d'abord, et le premier aspect du tableau vous enchante ; regardez-y mieux et vous verrez que ces anges sont des polissons déguisés qui vous rient au nez. Bref, Fra Filippo Lippi est un maître en l'art de trousser des « couplets de facture », c'est le praticien qui n'est pas plus embarrassé d'improviser un poème épique qu'une idylle.

Il est juste de dire qu'à la cathédrale de Spolète, son autre *Couronnement de la Vierge*, une coupole toute peuplée de groupes d'anges, de chœurs de saints, est une radieuse composition. Je ne voudrais pas l'analyser trop à fond, de peur d'en trouver la charpente un peu fragile, mais on n'a pas besoin d'analyser un feu d'artifice réussi.

Quoi qu'il en soit, on peut suivant son gré, en clôturant cette première partie du xve siècle florentin, voir en Fra Filippo Lippi, soit le dernier des peintres naturellement éloquents, soit le premier des rhéteurs.

CHAPITRE IV

Ramifications de Florence à l'infini. — Benozzo Gozzoli. — Botticelli. — Ghirlandajo. — Filippino Lippi. — Verrocchio. — Lorenzo di Credi.

Masaccio, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Fra Angelico, viennent de faire fructifier magnifiquement le domaine de Giotto, de Taddeo Gaddi, d'Orcagna, de Spinello Aretino, des Lorenzetti, d'Antonio Veneziano. Ces maîtres, dans la première partie du xv[e] siècle, viennent d'ajouter la souplesse, l'éclat, au langage sublime inventé par leurs devanciers. Chacun d'eux vient de doter richement l'art de son pays d'un apport dont la nouveauté égale l'importance : Masaccio et Fra Angelico, la grandeur des silhouettes et l'éloquence et la variété du mouvement, la complexité du modelé, le fleurissement de la couleur ; Andrea del Castagno et Paolo Uccello, l'observation plus directe de la vie, la recherche passionnée des difficultés techniques, la caractérisation des types, la solution des problèmes de perspective.

Chacun de ces grands maîtres est redevable envers ses devanciers de la grandeur dans la vision, et transmet à ses successeurs la perfection dans l'exécution. C'est ainsi que d'admirables filiations s'accomplissent : par influence d'enseignement direct ou d'admiration, Paolo Uccello engendre Mantegna, Andrea del Castagno engendre Verrocchio, Masaccio engendre Filippino Lippi et Ghirlandajo, Fra Angelico engendre Botticelli. Mais ce qu'il y a de particulièrement admirable dans ces transmissions de talents, de progrès et de génies, c'est qu'elles se répandent au dehors; ce sont d'étonnantes ramifications que l'on pourrait comparer à l'exotique figuier des pagodes. Vous avez ouï parler de ces arbres surprenants qui étendent leurs branches au loin, branches qui descendant vers la terre et s'y enracinant, forment de nouveaux arbres, qui à leur tour en projettent de nouveaux, de telle façon qu'une première souche arrive à constituer une forêt tout entière, dont les sujets, d'inégale importance, sont parfois plus grands encore et plus beaux que ceux d'où ils proviennent, selon la façon dont ils ont été favo-

risés de sève ou de sol. La peinture italienne, forêt immense, est semblable à cet arbre. A peu de chose près tout s'y tient, sauf Venise peut-être qui paraît avoir obéi à de plus indépendantes et plus particulières lois.

Mais au point où nous en sommes, la forêt commence à se former, partant de Giotto qu'à bon escient ses successeurs appelaient « peintre excellent, principe et lumière de l'art », se continuant par Orcagna, Fra Giovanni, Andrea del Castagno, Uccello, Masaccio, et enfin allant, pour donner par avance des exemples éblouissants, se ramifier ainsi sur quantité de centres italiens à leur tour fécondés



GOZZOLI. — FRAGMENT DU CORTÈGE DES MÉDICIS.

et s'émancipant : Andrea del Castagno formant Piero della Francesca ; celui-ci formant le gigantesque Signorelli qui sera le père auguste de Michel-Ange, et qui sera peut-être moins colossal mais au moins aussi grand ; Verrocchio, influencé par Andrea del Castagno, sera le maître non seulement du délicieux Lorenzo di Credi, de Léonard de Vinci, qui jouera un rôle si extraordinaire, si surhumain ; mais ce même Verrocchio sera le maître aussi de Pérugin de qui sortira complètement Raphaël ; de telle sorte que de ce Florentin émanera tout ce qu'il y a de grand dans l'école lombarde et dans l'école ombrienne. Nous venons de voir que Mantegna avait contracté envers Paolo Uccello une sorte de dette filiale, et à son tour Mantegna exercera une influence considérable dans une grande partie de l'Italie du Nord. D'autres rattachements de moindre por-

tée, mais de curiosité non moindre, pourraient être notés, tels que celui de Botticelli à Filippo Lippi ; de Fra Bartolommeo à Fra Angelico, en passant par Benozzo Gozzoli et Cosimo Rosselli. Mais ces exemples pourraient être multipliés à l'infini, et nous risquerions de nous perdre non pas dans des théories, dans des présentations de faits, mais dans les plus délicates nuances d'actions et de réactions.

Pour le moment, ce que nous avons voulu faire comprendre, c'est que nous sommes arrivés à une période décisive, caractéristique et passionnante au plus haut degré, une époque de travail, de bouillonnement, d'ardeur, d'acharnement et de force ; c'est l'âge fécond où tout ce que l'on fait porte un caractère de décision, d'intrépidité et de victoire, l'âge conquérant qui n'a plus tout à fait la toute première jeunesse, et qui n'est pas encore l'âge mûr. Après son enfance sublime au XIVe siècle, sa jeunesse radieuse dans la première moitié du XVe siècle, l'art italien atteint cet âge avec Gozzoli, Ghirlandajo, Verrocchio, Signorelli dans la seconde moitié. Après cela, tout admirable et tout surprenant qu'il soit en sa maturité incontestable du XVIe siècle, il ne pourra plus qu'acquérir de l'expérience tout en perdant des illusions.

Benozzo Gozzoli, sans que nous ayons besoin de développer plus longuement ces considérations, en donne la preuve, l'incarnation la plus frappante : c'est un des maîtres qui demeurent le plus heureusement partagés entre la fraîcheur des impressions et le progrès du savoir. Son rôle est également très déterminé en tant que metteur en scène, inventeur de spectacles très nouveaux ; il introduit dans la peinture une aisance, une animation, un mouvement tout particulier, et il se soustrait, le plus souvent, dans ses grandes œuvres, à la sévère symétrie de ses prédécesseurs et encore d'un bon nombre de ses contemporains. Il n'y a pas ici à rechercher si c'est un commencement d'acheminement vers un art plus anecdotique et par suite une légère diminution d'art, du moment qu'avec lui, par suite de ce parti, ou de cette vision, les résultats sont aussi entraînants et aussi brillants.

Sa vie est très jolie et très simple ; il naît à Florence en 1420 ; parmi les maîtres de sa jeunesse est Ghiberti, l'orfèvre et le sculpteur des portes du Baptistère. Notons en passant, et sans y insister autrement, car le fait est maintenant comme classique, cet apprentissage chez un orfèvre, qui sera un trait commun à la plupart des grands peintres et des grands sculpteurs du XVe siècle, ou plus exactement l'étroite union de ces trois arts et aussi le bon voisinage qu'ils entretiennent non moins fréquemment avec l'architecture. Quand on est familiarisé avec cette situation très spéciale des artistes, on comprend bien mieux, matériellement, l'art de Donatello, de Verrocchio, de Botticelli, de Ghirlandajo ; cela explique la finesse et la couleur de la sculpture, la précision extrême de la peinture en même temps que le brillant et l'accent du modelé.



ATTRIBUÉ A GOZZOLI. — LE TRIOMPHE DE SAINT THOMAS D'AQUIN.

la connaissance et l'invention de l'architecture dans les tableaux, enfin toute cette harmonie de Florence, harmonie prodigieuse de toute une ville, de chacun des monuments qui la décorent, de chaque partie d'un de ces monuments, et de chaque détail de ces parties, ou d'un tableau, d'une statue, d'un coffret, d'un bijou, avec la ville tout entière.

Après avoir été chez Ghiberti, Benozzo Gozzoli entre comme collaborateur dans l'atelier de Fra Angelico, dont il devient l'élève préféré, et qu'il accompagne et seconde à Rome et à Orvieto. Il a même, lorsque Fra Giovanni renonce à achever la décoration d'Orvieto, la velléité d'achever son œuvre et il fait une demande en ce sens; mais la fabrique repousse ses offres : l'élève est alors trop semblable au maître, et par suite paraît inférieur. Pourtant il ne se décourage pas, car l'enjouement, la confiance, un heureux tour de caractère, sont des traits essentiels de sa personnalité, et il trouve à Montefalco, dans l'Ombrie, un premier travail vraiment important et digne de lui : la décoration de l'église de Saint-François, où il retrace en douze fresques la vie de ce saint, dans une manière encore très voisine de celle de son maître (1450-1452).

Après ce premier succès, ce ne sera plus que triomphes, ou plutôt trois œuvres triomphales qui occuperont tout le reste de sa vie : la décoration de la chapelle des Médicis au palais Riccardi, à Florence; la *Vie de saint Augustin* à San Gemignano ; les peintures du Campo Santo de Pise. La dernière partie de sa vie, qui se termine en 1498, n'offre plus d'œuvres de cette importance ; mais après en avoir accompli de telles, on peut bien dire que l'artiste a mérité le repos.

Au palais Riccardi, ce n'est qu'une simple et peu spacieuse chapelle, un oratoire pour mieux dire, mais dont les murs sont couverts, de façon ininterrompue, du plus fin, du plus pimpant, gracieux et joyeux spectacle, qu'ait produit l'art florentin. Ici, Benozzo Gozzoli s'est entièrement dégagé de toute ressemblance avec son maître. Il est lui-même, c'est-à-dire un esprit délicat, gai, original, épris de fêtes luxueuses dans des décors de nature. Ce n'est pas Fra Angelico qu'il continue, bien que dans ses délicieuses figures d'anges il se montre aussi pur que lui, tout en étant toutefois un peu plus terrestrement séduisant. C'est Gentile da Fabriano, dont il semble qu'il ait rapporté d'Ombrie la tendance gracieuse et festivale, le goût des paysages accidentés, des costumeries luxueuses, des animaux spirituellement mêlés à l'action des hommes. Gentile da Fabriano dont il nous semblerait avoir encore accrû la grâce et la richesse, si nous en jugions par l'*Adoration des Mages* de celui-ci, comparé au *Cortège des Mages* de notre Benozzo, sujet de la chapelle des Médicis; mais sur ce point ne devons-nous pas nous montrer un peu réservé, puisque l'œuvre la plus importante de Gentile a péri, et que c'est celle-là qui aurait été le vrai terme de comparaison.

Ceci n'est pas pour diminuer le mérite de Benozzo, car il n'y a pas à discuter

contre sa séduction. Gentile n'a pas pu d'ailleurs agencer cortège plus ample et plus varié, créer paysage plus accidenté, plus ravissant, plus imprévu, incroyable promenade dont nous ne saurions nous lasser, dont nous ne saurions épuiser les surprises, si gaiement observées, si ingénieusement créées, décor à la fois capricieux et vrai.

Il suffit de rappeler que le Palais, depuis en possession de la famille Riccardi, avait été construit pour Cosme de Médicis, et que c'est celui-ci qui commanda le travail à Benozzo Gozzoli et fut comme le héros de cette fête de peinture qu'il



BOTTICELLI. — VIERGE ET JÉSUS.

se donna. Ce *Cortège des Mages* est en effet plutôt un cortège de la famille Médicis, Cosme, Laurent, splendidement vêtus et montés, entourés d'une suite immense, non moins splendide. Mais à quoi bon décrire cela? Comment dire la grâce des anges agenouillés de chaque côté de la fenêtre qui éclaire la petite chapelle, anges délicieux, exceptionnelle mélodie picturale, que Gozzoli avait peints, pour son plaisir d'abord, puis pour entourer une *Nativité* de Filippo Lippi? Ces anges à eux seuls sont une des créations les plus séduisantes et originales de l'art florentin; ils en sont comme le sourire. Les exquis rehauts d'or qui de çà et de là viennent faire resplendir un costume, des bijoux, des armes, nimber les anges, pailleter leurs robes claires, sont une grâce de plus et

donnent à l'œuvre, en même temps que du précieux, on ne sait quelle gentillesse d'archaïsme et de joie.

Les fresques de cette chapelle avaient été peintes en 1459 et le succès en fut grand. Parmi les travaux que ce succès allait lui valoir, viennent presque aussitôt les fresques de San Gemignano, commandées à Benozzo Gozzoli par un habitant de cette ville, Domenico Strambi, pour le chœur de l'église de San Agostino.

Ici la manière de Benozzo est sensiblement différente, ou sinon sa manière, l'esprit dans lequel l'œuvre est conçue. Elle est devenue plus sobre et plus grave, et je ne sais si l'on peut attribuer à l'atmosphère même de l'admirable petite ville une telle et si visible modification de ce talent.

San Gemignano est comme Orvieto, Sienne, Assise, Arezzo, Cortona et cinq ou six autres petites villes, un des grands lieux saints de l'art italien, que ne recherchent pas avec avidité les touristes, mais devant lesquels s'inclinent plus pieusement, où méditent plus profondément les vrais fidèles... La petite ville, perchée sur la hauteur au milieu des belles et accidentées campagnes qu'elle domine de ses multiples et multiformes tours, de ses belles tours, *San Gemignano alle belle torri*, est demeurée telle, ou bien peu s'en faut, que du temps de Dante, que du temps où Lippo Memmi traçait son admirable fresque dans la grande salle de son palais public, où Barna d'une main forte et naïve peignait les scènes de la Passion sur les bas côtés de sa cathédrale. Gozzoli, Ghirlandajo y passèrent et y travaillèrent plus tard, et la ville n'avait pas encore changé ; et de notre temps elle a conservé son aspect de ville du moyen âge, avec ses restes de remparts, ses tours dont quelques-unes ont pourtant disparu ou se sont écrêtées ; bienheureusement préservée du chemin de fer, de l'électricité, des modes, elle continue, au milieu de ses collines plantées de vignes et d'oliviers, à garder son grand air de simplicité et de tristesse, de résignation plutôt. Les femmes, jeunes ou vieilles, descendent en causant vers la citerne à la porte de la ville ; le soir les chariots rentrent traînés par les grands bœufs blancs haut encornés ; les tons s'empourprent aux feux du soleil qui se couche derrière les plus grandes hauteurs couvertes de sombres forêts ; le dimanche, les hommes se rassemblent sur la place dans une loggia moins décorée que celle de Florence, mais d'un beau caractère d'âpreté rustique dans son absolue nudité ; ou bien encore ils demeurent à genoux à la porte des églises pendant les offices, à la porte de la collégiale où Benozzo Gozzoli peignait un colossal *Martyre de saint Sébastien*, à la porte de ce San Agostino où il inventait les tableaux de la *Vie de saint Augustin*. Ces hommes, ces femmes, regardez-les, puis regardez les peintures de Benozzo : ce sont les mêmes, ils n'ont pas changé ; et les peintures, à travers les ravages pourtant relativement cléments des siècles, n'ont pas changé non plus, les fresques de Gozzoli semblant faites d'hier, les hommes

robustes et tranquilles à qui vous vous mêlez semblant avoir été peints il y a quatre siècles.

On nous excusera d'avoir esquissé cette silhouette de ville, si brève et si incomplète que soit l'esquisse, alors que tant d'autres villes non moins importantes ne seront pas même caractérisées d'un mot. Mais il est impossible d'avoir passé par San Gemignano sans conserver pour cette humble ville une particulière tendresse, car elle resplendit d'art, et les témoignages ne me manqueraient



BOTTICELLI. — LA VIERGE ENTRE DES SAINTS.

point des heureux qu'elle a faits. La série de l'église San Agostino est remarquable surtout par la composition, toujours naturelle et pittoresque, par la vie que le peintre a su mettre dans l'action de toute une scène comme dans celle du moindre épisode. Sainte Monique présentant saint Augustin enfant au maître d'école, saint Augustin enseignant la rhétorique à Rome, la mort de sainte Monique, saint Augustin sur la civière, autant d'admirables tableaux, que vient relever tout particulièrement le mérite d'un Benozzo Gozzoli tout spécial, un Benozzo portraitiste précis, merveilleusement physionomiste, et pourtant donnant à tous ces portraits vivants comme la vie, un style de

saisissant bas-relief. Chose étrange, contraste qui prouve mieux que quoi que ce soit la nature vraiment spontanée, la vivacité d'impression du peintre, c'est que dans cette même église où avec la Vie de saint Augustin, il devance de vingt ans la précision, la noblesse de tournure de Ghirlandajo, il se montre avec la fresque de saint Sébastien intercédant pour la population de San Gemignano et la protégeant de la foudre, peintre naïf autant que savant, aussi naturellement archaïque, qu'au maître-autel il est l'historien exact et mouvementé de son temps. Si délicieuse que soit la chapelle des Médicis, si grave et si variée que soit la décoration de San Agostino à San Gemignano, ce n'était pas encore là que Gozzoli avait donné toute la mesure de sa force et de sa richesse de tempérament. C'est à Pise, dans le Campo Santo qu'il allait se révéler complètement et produire en même temps son œuvre la plus vaste et la plus souple.

Ici, il reprenait, pour les combiner en une extraordinaire fête de l'œil, tout ce que la chapelle de Florence avait d'enjoué, de festival et de luxuriant, et tout ce que l'église de San Gemignano offrait de net, de solide et de vraiment vivant. Ce ne sont plus, bien malheureusement, et pour la plus grande partie, que ruines, que pâles souvenirs, ces vingt-deux grandes compositions que le biographe italien a pu à bon droit qualifier d'*opera terribilissima*, d'œuvre pour mettre en fuite toute une légion de peintres. Mais quelles expressives ombres, quelles ruines éloquentes! Les lignes principales des compositions subsistent tant bien que mal, des groupes admirables surgissent avec une vie toujours intense; le paysage, le décor, montagnes, treilles, vergers, villes, est un des plus beaux exemples de nature habitée qu'ait créé l'art d'aucune école.

La *Vie de Noé*, la *Tour de Babel* avec les Médicis assistant à la construction, et tant d'autres scènes si célèbres ne font pas à coup sûr pâlir les grandioses fresques antérieures de Spinello d'Arezzo, d'Orcagna (si c'est lui), d'Antonio Veneziano, et des autres sévères peintres du XIVe siècle. Mais ce que l'on peut dire, c'est qu'à côté du toujours poignant et écrasant *Triomphe de la mort*, les fresques de Benozzo Gozzoli demeurent comme un splendide *Triomphe de la vie!*

Benozzo, par de telles œuvres, n'a pu manquer d'exercer une influence considérable sur l'art de son temps, que l'on juge bonne ou mauvaise cette influence qui pouvait pousser vers l'anecdote et le spectacle superficiel les artistes qui n'avaient pas ses dons abondants et son charme tout exceptionnel. Mais il ne semble pas avoir exercé d'influence directe, formé des artistes pouvant le continuer; il a plutôt exercé une influence diffuse, et parmi ses élèves proprement dits le plus digne d'attention est Cosimo Rosselli, peintre agréable, mais un peu dépourvu de caractère.

Cosimo Rosselli (1439-1507) avait été partagé entre l'enseignement candide, archaïque, un peu routinier des Bicci, et l'enseignement plus entraînant, plus naturaliste de Benozzo. Il ne sut jamais opter complètement pour le second

courant qui l'entraîna, mais il ne croyait plus suffisantes les formes auxquelles il demeurait toujours vaguement attaché. Ses œuvres les plus franches et les plus importantes demeurent les compositions qu'il exécuta dans la Chapelle



BOTTICELLI. — LA VIERGE COURONNÉE PAR LES ANGES.

Sixtine, le *Passage de la mer Rouge*, le *Sermon sur la montagne* et le *Veau d'or*. Il y a là une animation et une variété qui n'étaient point indignes de Gozzoli, à l'exécution et à la forte cohésion près. Après cela on peut citer encore les deux belles fresques, à Florence, de la prise d'habit de saint Philippe Benizzi, en l'église de l'Annunziata, et de la *Procession du calice miraculeux* en l'église

San Ambrogio. Les musées de Florence, de Berlin, de Londres, du Louvre, d'autres encore, possèdent de lui des tableaux qui vaudraient d'être étudiés plus longuement s'ils étaient les seuls vestiges du temps qu'ont illustré Gozzoli, Botticelli et Ghirlandajo. Ces Vierges avec l'enfant, ces Couronnements, ces Adorations, abondent en détails charmants parmi leurs faiblesses, mais ces faiblesses sont à lui, et ces séductions sont le reflet de celles des plus puissants contemporains.

Bien que nous devancions un peu la chronologie, nous citerons ici pour n'y plus revenir, un curieux et « amusant » élève de Cosimo Rosselli, l'original peintre Piero di Cosimo (1462-1521). Il avait été le collaborateur de son maître à la Chapelle Sixtine et il passe pour avoir exécuté le paysage dans le *Sermon sur la montagne*. Mais son œuvre personnelle ne ressemble guère à celle de Rosselli, ni à celle d'aucun de ses contemporains. Ses tendances sont beaucoup plus prime-sautières, plus capricieuses, plus littéraires que celles de la plupart, mais son exécution est aussi bien plus insouciante, pour ne pas dire bien plus lâchée. C'est, toutes proportions gardées, une sorte de Botticelli sans précision. Les plus significatives en même temps que les moins serrées de ses compositions sont les trois peintures de l'histoire de *Persée et Andromède* aux Uffizi, rien moins que banales d'arrangement, mais avec cette exécution rapide, à fleur de peau, qui deviendra de notre propre temps, l'exécution *artiste*, dans le sens tout au moins discutable du mot, et qu'il faut juger seulement aux résultats. Un *Mariage de sainte Catherine* à l'hôpital des Innocents, à Florence, le montre au contraire peintre plus soigneux, plus traditionnel en même temps, et l'on a pu rapprocher ce tableau des œuvres de Filippino Lippi. Un *Mars et Vénus* du musée de Berlin est également plus châtié de facture.

C'est la National Gallery qui possède ses deux meilleurs morceaux, car ils ont son cachet de conception et une exécution assez remarquable. L'un est le très curieux tableau de la *Mort de Procrys*, où l'on voit, dans un très curieux paysage de campagne et de mer, la nymphe étendue morte, et près d'elle un chien et un satyre qui la regardent. Il y a là une idée charmante, moderne, très indiquée, et très joliment écrite, de l'association de la nature, de l'âme des êtres et des choses, aux douleurs et aux deuils. Le tableau abonde en jolies et fines intentions, en accessoires amusants. Qu'y manque-t-il pour que ce soit admirable? Il suffit du moins que ce soit spirituellement émouvant et vu sans banalité. L'autre tableau est le portrait d'un homme en armure, d'une chaude couleur et d'un beau modelé; il faut souhaiter qu'il ne soit pas retiré à Piero di Cosimo qui avait d'ailleurs la réputation d'un excellent peintre de portraits. En un mot, si Piero nous a arrêté au passage aussi et plus longtemps que son maître lui-même, c'est qu'il a en lui le curieux phénomène d'un artiste né trop tôt.

Cette tournure d'esprit recherchée, littéraire, qui tombe jusque dans le

maniérisme, dans la subtilité, et qui vient parfois si étrangement greffer sur la



BOTTICELLI. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

force et la richesse de cet art en pleine jeunesse les défauts des époques de décadence, est un des traits les plus saisissants de plus d'un des grands

peintres de la fin du XVe siècle, de l'homme qui a tant passionné notre propre temps, de Botticelli. On a beaucoup subtilisé sur ce peintre suffisamment subtil, et beaucoup compliqué l'idée qu'on peut se faire d'un homme qui sans être absolument simple, est beaucoup plus sain, beaucoup plus robuste que les anémiques et les blasés qui ont cru pouvoir se mirer en lui.

Or, de telles analogies n'existent que pour les superficiels, et s'il y a des apparences de ressemblance entre la *recherche* du temps de Botticelli et la *recherche* de notre temps, elles se dissipent dès qu'on examine d'un peu près l'homme, l'œuvre et la vie. Botticelli n'est pas un blasé; au contraire, c'est un enthousiaste. Il n'est pas non plus un anémique, un affaibli; au contraire, c'est un tempérament fougueux, vigoureux, acharné, doué d'une rare force de travail. Enfin Botticelli quoique très préoccupé de littérature n'est pas un artiste qui fait passer l'intention, l'idée plus ou moins poétique, avant le métier; au contraire, c'est un admirable ouvrier, très épris de perfection matérielle, passionné de dessin, se dépensant en recherches de formes, de composition, désireux d'invention de lignes, ne lâchant rien, ne laissant rien au hasard, se séparant de son œuvre à regret.

En voilà déjà assez en quelques mots pour modifier sensiblement l'opinion qui a pris faveur chez les gens du monde, il y a peu d'années, et si dans beaucoup de salons on avait pu supposer que c'était cela, Botticelli, on l'aurait jugé très ennuyeux et l'on se serait empressé de découvrir un autre sujet de pâmoison. Il arrivera donc un temps où les esprits vraiment et sincèrement amis de l'art, s'intéresseront seuls de nouveau à ce Florentin si mal compris, et goûteront, comme elle doit être goûtée, son œuvre, qui est incontestablement des plus attachantes.

Pour bien comprendre, avant toute biographie et analyse d'œuvres, cette séduisante figure d'artiste — artiste, en effet, Botticelli le fut avec passion, — quelques indications morales sont utiles. Ce ne sont pas les moins précises.

Botticelli a été l'élève d'un maître prime-sautier et nerveux, Filipo Lippi; et probablement aussi, d'un autre maître nerveux et opiniâtre, Antonio Pollajuolo; mais avant ce double apprentissage, il avait connu la stricte discipline manuelle d'un atelier d'orfèvre. Ainsi tout préparé matériellement à faire un bon ouvrier il s'était trouvé dans deux des ateliers les plus actifs et les plus fiévreux de son temps. Il n'est pas malaisé de retrouver le lien qui rattache Botticelli à son maître Lippi; il suffit pour cela de comparer un tableau comme le *Couronnement de la Vierge*, de Lippi, à l'Académie des Beaux-Arts, avec un quelconque des *Tondi* (1) que Botticelli fit dans la première partie de sa vie. L'esprit est le même, les types ont plus d'une analogie, et les accessoires eux-mêmes sont presque

(1) On appelle un *tondo* un tableau rond. Les personnages s'inscrivent dans un cercle parfait, et le cadre épouse cette forme de médaillon.

communs. Quant au lien qui rattacherait Botticelli à Pollajuolo, il ne serait pas plus difficile à découvrir, sinon dans les documents historiques, du moins dans les faits et dans les tendances! Pollajuolo de qui nous parlerons plus haut, est un maître puissant mais inquiet, aimant les mouvements accentués, les modelés saillants, les contours accidentés et pincés. Chez de pareils maîtres, un jeune



GHIRLANDAJO. — LA VISITATION.

homme impressionnable et ardent ne devait pas précisément être orienté vers le calme et la simplicité.

La nature secondait l'œuvre de l'éducation. Botticelli avait l'esprit mobile, réceptif entre tous. Les préoccupations intellectuelles de son temps agissaient fortement et directement sur lui: un prodigieux bouillonnement littéraire, philosophique, religieux, l'environnait, le conquérait. L'homme se donnait tout entier, se dépensait largement, force et ressources. Alors on commençait à retrou

ver, ou plus exactement à deviner et à désirer l'antiquité. Chacun se faisait une image de l'art antique assortie à son esprit, à ses préférences, à son tempérament. En même temps les luttes religieuses étaient vives ; l'examen et la discussion jetaient des flammes, mais le mysticisme n'était pas mort. On s'y précipitait avec d'autant plus d'ardeur qu'on se sentait mordu de littérature et de philosophie ; comme on cherchait plus passionnément la forme par suite d'une émulation avec l'idée qu'on se faisait de l'art antique. Joignez à cela l'acharnement au métier que nous avons signalé, mais sur lequel nous ne saurions trop insister ; le tour d'esprit de la race, naturellement porté aux exaspérations d'élégance, aux paroxysmes d'ingéniosité, car un Italien véritable est ou un miracle de simplicité ou un prodige de complication ; la nature aventureuse enfin et intrépide d'un jeune homme qui a choisi des exemples exceptionnels, qui se pose à chaque instant des problèmes délicats et ardus ; vous aurez non pas un portrait complet de Botticelli, mais quelques-uns des traits essentiels de sa physionomie morale.

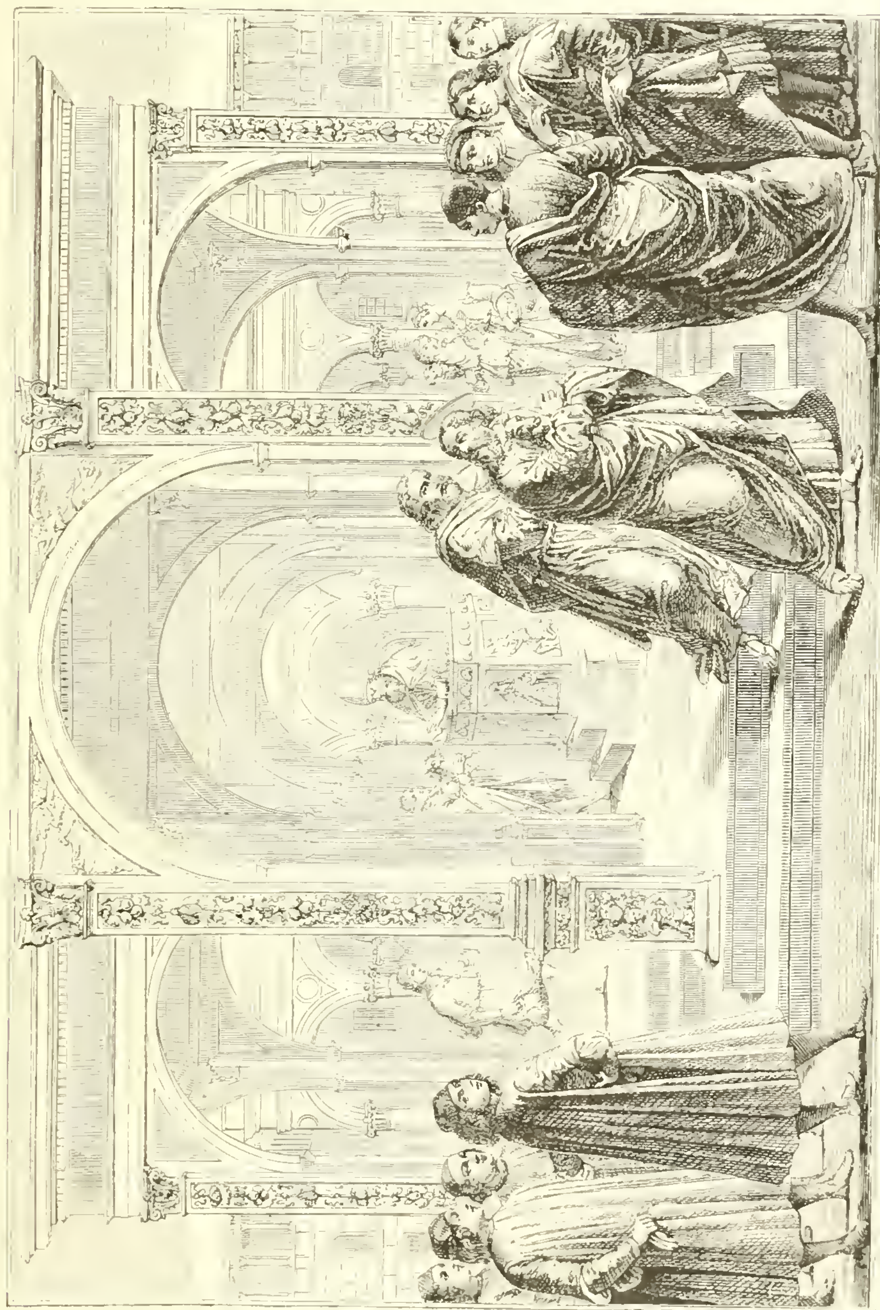
Des faits maintenant et des dates vont nous permettre de serrer d'un peu plus près sa physionomie artistique. Sandro di Mariano Filipepi, surnommé Sandro Botticelli naît en 1447 ; c'est-à-dire plus de vingt ans avant la mort de Paolo Uccello, dix ans avant celle d'Andrea del Castagno, deux hommes qui ont pu faire, le second surtout, une très forte impression sur son esprit. On retrouve en effet dans certaines œuvres de Botticelli des réminiscences et mieux encore une façon de dessiner et de camper les personnages qui rappelle le peintre de la villa Legnaia.

On rapporte qu'enfant, il est écolier mobile et distrait, n'apprenant qu'à ses heures et suivant son goût. Plus tard, il voudra regagner le temps perdu, et cherchera pour ainsi dire à se rassasier d'érudition et de littérature. Après le stage dans l'atelier d'un orfèvre, il est l'élève de Lippi, puis peut-être d'Antonio Pollajuolo, et, dès l'âge de vingt-deux ans, il a une brillante réputation de peintre.

A ce moment son activité est extrême, sa personnalité est aussi tranchée qu'elle pourra jamais l'être ; sa manière est délicate, élégante et fine. Ses Vierges, tout en rappelant par certains côtés celles de Filippo Lippi, sont beaucoup plus intenses de sentiment, plus originales de silhouettes, plus finement gravées. A cette période se rattachent plusieurs tableaux admirables et justement célèbres : un *Saint Augustin* peint à fresque dans l'église d'Ognissanti, le grand *Couronnement de la Vierge* de l'Académie des Beaux-Arts, l'*Adoration des Mages* des Uffizi, enfin outre diverses exquises madones, une de ses plus importantes peintures de chevalet, l'*Assomption de la Vierge* qui est à la National Gallery (1475).

L'histoire même de ce tableau prouve avec quelle ardeur s'impressionnait l'esprit de Botticelli, toujours intéressé par une idée nouvelle, toujours prêt à l'épouser et à la rendre artistiquement. Il l'avait été exécuté sur la prière

de son ami le poète et théologien Matteo Palmieri pour être placé dans une chapelle de famille à San Pietro Maggiore. L'on y vit, ou l'on crut y voir, la



GHIRLANDAJO. — SAINT JOACHIM EST REPOUSSÉ DU TEMPLE.

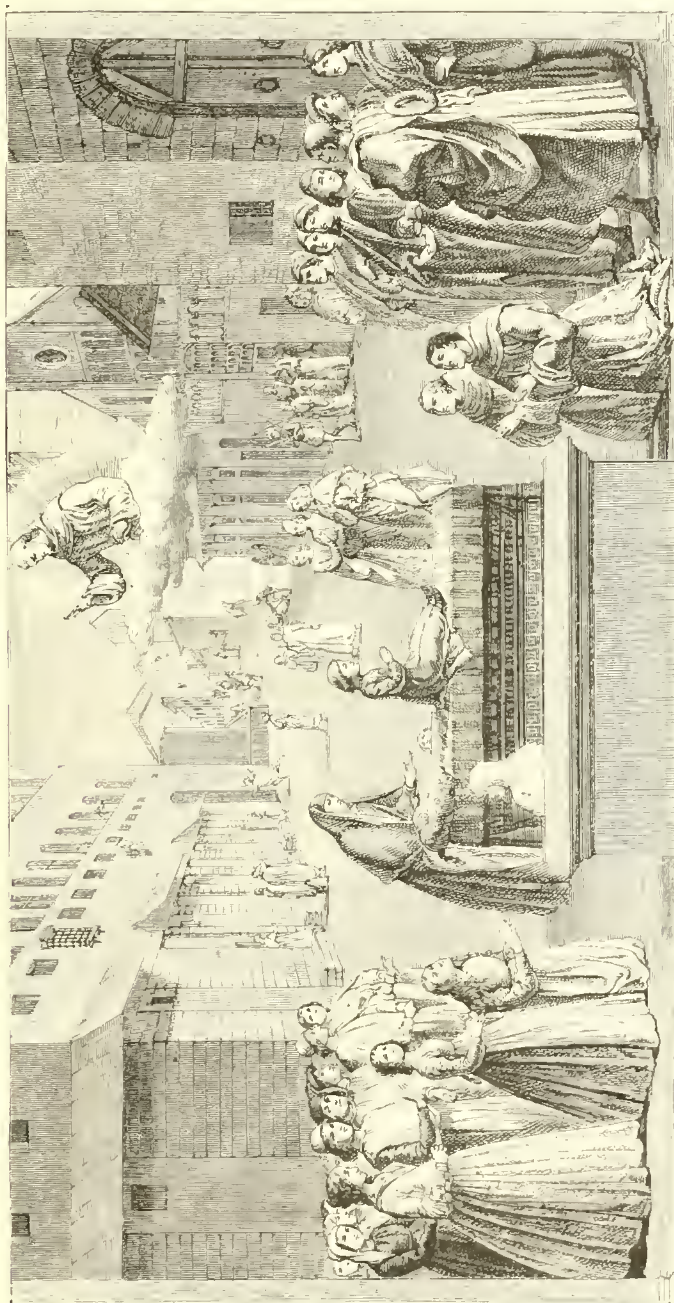
traduction picturale d'une hérésie subtile, et qui d'ailleurs nous paraît aujourd'hui de peu de conséquence, mais qui alors soulevait des tempêtes, l'idée « que les anges qui étaient restés neutres, dit M. Müntz, entre Dieu et Lucifer, avaient la

faculté de se réhabiliter après être devenus des créatures humaines. » Le tableau fut frappé d'interdit et voilé. Il est fort possible que Botticelli y ait mis tout ce qui indigna l'orthodoxie. Pour nous, il faut nous contenter d'y voir un très bel effort de composition, avec les Apôtres environnant le tombeau de la Vierge tout rempli de lis, et dans la partie supérieure, l'immense gloire formée, autour du Sauveur bénissant la Vierge, par les Anges, les grands Saints, les Prophètes, Patriarches, Docteurs, Évangélistes, Martyrs, etc.

En 1478 les relations commencées naguère avec les Médicis par la commande de l'*Adoration des Mages* deviennent plus assidues : il peint pour eux sur la façade du Palais public les effigies des suppliciés après la conspiration des Pazzi ; il décore leur villa de Castello des deux plus célèbres peut-être de ses œuvres, ou de celles qui ont le plus excité la curiosité de notre temps : la *Naissance de Vénus* (Uffizi) et l'*Allégorie du printemps* (Académie des Beaux-Arts). A ce moment, peut-être rebuté par l'aventure de son tableau de la chapelle Palmieri, mais plus sûrement encore, entraîné comme toujours pas le courant du moment, par l'attrait d'une passion à satisfaire jusqu'au bout, il peint, semble-t-il, de préférence aux sujets religieux, quantité de mythologiades et d'allégories, où son ingéniosité, son désir d'invention se donnent carrière, et où son amour de la ligne trouve à s'exercer sur des nus d'une sveltesse et d'une élégance tout particulièrement précieuses et quintessenciées. Pendant cette période également, il entreprend pour Pier Francesco de Médicis l'illustration de la *Divine Comédie* en dessins au trait, conservés en partie à la Bibliothèque du Vatican et au Musée de Berlin. On imagine volontiers que de toutes les tâches qu'il entreprit alors, celle-ci ne lui fut pas une des moins à cœur.

Le moment était venu où il allait entreprendre une œuvre plus considérable que tout ce qu'il avait produit jusqu'alors : ses fresques de la Chapelle Sixtine. Dans cette chapelle qui est comme un prodigieux pivot de l'art italien du xve et du xvie siècle, Botticelli se montre non point différent de lui-même, mais certainement plus simple, plus recueilli. Peut-être se rappelle-t-il, pour le groupement et la disposition des masses, les compositions de son maître Filippo Lippi à Prato ; mais son caprice, sa grâce s'y donnent carrière de la façon la plus captivante. Cette décoration est terminée vers 1482 ; elle se composait de trois grandes compositions : l'*Histoire de Moïse en Égypte*, le *Châtiment de Coré, Dathan et Abiron*, la *Tentation du Christ*, et peut-être aussi d'un certain nombre de figures des Papes. Alors Botticelli revient à Florence. Il a déjà dépensé les sommes qu'il avait touchées pour ses travaux de la Sixtine, et il vit, il brûle de plus en plus, d'une vie intellectuelle, achevant son illustration de la *Divine Comédie*, illustrant les œuvres de Savonarole dont il avait embrassé la cause avec ardeur, en proie à une exaltation véritable qui se traduit par une inscription de ce ton, tracée (en grec) sur un de ses plus curieux et de ses plus exaltés tableaux, la *Nativité* de la

National Gallery : « Ce tableau a été tracé la fin de l'année 1500, pendant les troubles de l'Italie, par moi, à la moitié du temps après le temps où s'accomplis-



GHIRLANDAJO. — MIRACLE DE SAINT FRANÇOIS.

sait le onzième chapitre de saint Jean l'Évangéliste et la seconde douleur de l'Apocalypse, et quand Satan fut lâché sur la terre pendant trois ans et demi.

Par la suite, le démon sera enchaîné, et nous le verrons foulé aux pieds comme dans ce tableau. »

En 1510 Botticelli mourait pauvre et perclus. Mais il ne faut pas trop le plaindre. Il est à envier plutôt, le passionné artiste qui, pendant toute sa vie, n'avait jamais travaillé que pour son plaisir, car c'est encore le plaisir que de pouvoir entretenir les tourments de son choix.

Il ne faut pas qu'après un tapage inattendu son œuvre connaisse un oubli immérité; il faut nous féliciter qu'elle ait été reconquise sur l'indifférence des temps précédents, et un parti pris dans un sens comme dans l'autre priverait des sensations délicates qu'elle peut toujours procurer.

Dans plus d'une de ses peintures, il ne serait pas aisé de trancher si elle est d'un des derniers Primitifs, ou d'un des premiers plus hardis modernes. Le soin de l'exécution, les règles rigoureuses qui ont présidé à l'établissement, demeurent absolument les mêmes auxquelles se serait plié dans un tableau d'autel un Orcagna ou un Fra Angelico. Pour prendre des exemples qui, tout en nous faisant pénétrer dans le travail de Botticelli, feront suite à nos observations sommaires sur le coloris chez les maîtres dits Primitifs, le tableau de l'Académie des Beaux-Arts, *la Vierge et l'Enfant Jésus avec divers saints*, est ainsi composé :

La Vierge est au centre, sous un dais rouge que soulèvent des anges. A ses côtés sont, à gauche sainte Catherine, saint Ambroise et un autre saint; à droite, saint Jean, saint Barnabé et l'archange saint Michel. C'est un beau et puissant tableau, qui suffirait à lui seul à convaincre ceux qui ne le connaissent que sous un aspect ou sous un préjugé, que Botticelli est loin d'être un maître mièvre et affecté. Or, les grandes dominantes de couleur s'ordonnent ainsi :

UNITÉ ENCORE AUGMENTÉE PAR L'ARCHITECTURE, OR ET MARBRE JAUNE COUPÉ DE GRIS.

		GRANDE NOTE ROUGE (le dais)		
DOMINANTE VERTE	DOMINANTE ROUGE	NOTE BLEUE PRINCIPALE (la Vierge)	DOMINANTE ROUGE	DOMINANTE ACIER ET VERT

Mais une telle symétrie est encore plus accentuée dans le tableau n° 88, encore plus beau et plus robuste, et d'une simplicité de composition, d'une grandeur et d'une expression de silhouettes qui l'ont fait attribuer à Ghirlandajo ou à Andrea del Castagno (gravé p. 71). C'est la Vierge trônant entre six saints placés par trois de chaque côté, deux debout et deux agenouillés; à droite, saint François d'Assise et sainte Catherine d'Alexandrie debout, saint Cosme à genoux ; à gauche, saint Jean Baptiste, sainte Marie-Madeleine debout, saint Damien à genoux. La symétrie de lignes est presque absolue, les différents saints se faisant vis-à-vis dans des attitudes très exactement correspondantes, avec ce rythme particulier suivant lequel, pour une même pose si tel saint de droite a le visage

tourné de profil, le saint de gauche qui lui correspond a le visage tourné presque de face, et réciproquement en alternant ainsi pour les autres. Rien que ces changements de direction des regards suffisent pour détourner l'attention d'une



FILIPPINO LIPPI. — ÉTUDE POUR UN SAINT MICHEL.

symétrie quasi géométrique, et lui enlever toute monotonie, toute fatigue. La symétrie des couleurs est aussi carrée que celle des lignes; elle est ainsi disposée :

FOND D'ARCHITECTURE TRÈS SIMPLE ET TRÈS SYMÉTRIQUE :

MARBRE ROUGE ET NOIR

GRIS BRUN GRIS BRUN

VERT ET ROSE BLEU JAUNE ET GRIS

ROUGE ROUGE

Nous passons dans ce rudimentaire schéma (1) les tons accessoires qui font paraître plus complète l'harmonie, et se marient harmonieusement avec les notes fondamentales en s'appuyant sur elles, ainsi les manches bleues d'un

(1) Nous pourrions prendre encore quantité d'exemples relevés par nous dans les peintures de l'Angelico, de Filippo Lippi, de Lorenzo di Credi, du Pérugin, des premiers Vénitiens, etc. Nous nous

vêtement rouge opposées à un vêtement rouge à manches vertes, un voile bleu légèrement jeté sur une robe rouge, une doublure rose, un livre, une orfèvrerie. Mais cela suffit pour bien montrer comment chez Botticelli et les plus nerveux artistes du xv[e] siècle, le caprice, lorsqu'il se donne carrière, n'est que l'éblouissante parure des plus mûres réflexions, et des plus sévères disciplines de métier. Ce n'est qu'au prix de se prouver ouvriers rompus aux plus âpres difficultés que les peintres d'alors pouvaient se manifester artistes raffinés.

Une considération avait été réservée dans notre esquisse des tendances d'art de Botticelli ; nous pouvons maintenant l'examiner avec plus de fruit au moment où certaines œuvres vont nous passer sous les yeux : c'est le désir de parenté de ces peintures avec le modelé de la sculpture. Cette hantise n'est pas spéciale à Botticelli, puisque nous avons vu déjà le grand Orcagna s'affirmer peintre lorsqu'il sculptait, et sculpteur lorsqu'il signait une peinture. Chez Botticelli, l'influence, la préoccupation considérable de Donatello se lit autant dans la ligne que dans le modelé. D'ailleurs ce n'est pas seulement sur Botticelli, mais bien sur la plus grande et la plus originale partie de cette deuxième moitié du xv[e] siècle, sur tous les peintres qui ont eu la forme accentuée, de la ligne mouvementée, que s'est exercée cette impérieuse influence du modelé contrasté et sculptural, en un mot, du modelé d'orfèvre. Il n'entre pas dans notre cadre de parler si brièvement que ce soit du génial Donatello, de qui l'influence dominera toute la période que nous étudions et qui s'exercera, à travers Verrocchio, directement jusque sur Léonard de Vinci, influence qui ne sera remplacée plus tard que par celle de Michel-Ange. Tout ce que nous pourrons faire c'est de voir en Verrocchio un des plus beaux et des plus complets de ses héritiers, réunissant le sculpteur et le peintre, c'est-à-dire le continuateur et l'influencé. Mais il était nécessaire de signaler cette action s'exerçant sur Botticelli.

Elle aide à comprendre ses madones du début, comme les œuvres de sa maturité et de son âge avancé. Elle éclaire son modelé, ses draperies, ses attitudes préférées. Telle de ses figures est une ravissante statuette fondue à cire perdue comme cette délicieuse *Annonciation* du musée des Offices, se retournant vers l'ange dans un des mouvements les plus gracieusement affectés et contournés que Botticelli ait jamais imaginés, et peut-être pour cela même une de ses plus

contenterons d'un dernier schéma, celui d'une Vierge de Cosimo Rosselli à l'Académie des Beaux-Arts, ainsi harmonisée :

	VERT		VERT	
BLEU et rouge		BLEU et rouge		BLEU et jaune

D'une manière générale, comme conclusion de ces relevés et de la comparaison avec ceux que nous avons fait des maîtres flamands, il résulte, expérimentalement, que la grande dominante centrale, chez les Flamands, est presque toujours rouge, et chez les Italiens presque toujours bleue. Il y a une délicate et intéressante loi à découvrir relative au tempérament et à la vision des deux races.

exquises créations. Telle autre est une statue de marbre comme la *Vénus* inspirée de Donatello ou de l'antique, qui saurait le dire ? ou bien encore les



FILIPPINO LIPPI. — L'APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD.

acteurs de cette étrange mais vraiment émouvante allégorie de la *Calomnie*, ou telle autre prise au hasard dans l'allégorie du *Printemps*.

Revenir sur ces deux compositions si connues, si reproduites, si discutées de la *Naissance de Vénus* et du *Printemps* n'est pas de mise ici. Beaucoup de gens

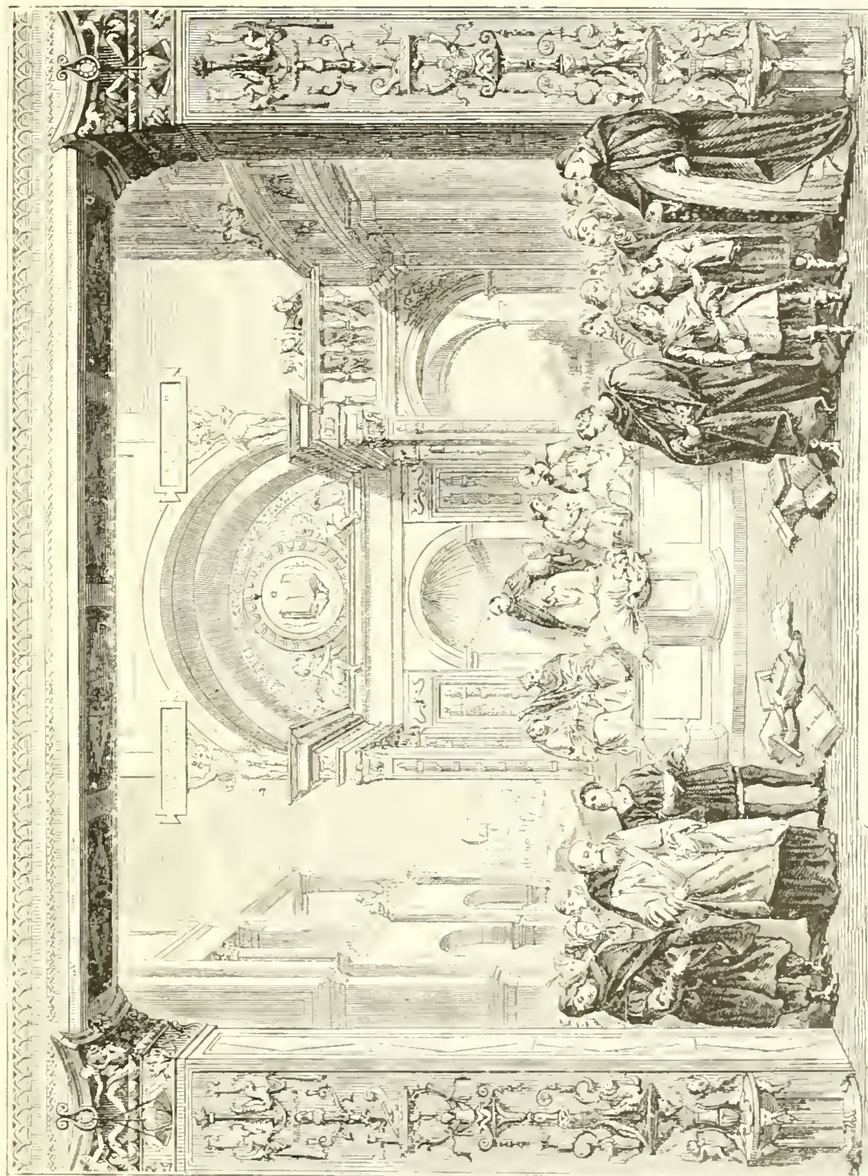
diront non sans raison que ces compositions aux figures si osées, si impossibles à oublier, telles que les Zéphirs et Vénus elle-même dans la première, le Mercure ou le trio de Nymphes dansantes dans la seconde, ne sont pas, une fois qu'on est arrivé à Florence, ce qui étonne le plus, qu'elles ne donnent même pas tout ce qu'on attendait d'elles. Mais demandez à ces mêmes personnes si ces peintures étant détruites, il ne manquerait pas quelque chose d'infiniment caractéristique, quelque chose d'indispensable dans l'évolution de l'art italien, et elles seront forcées de convenir que malgré tout ce que l'on peut dire, ressentir, objecter, discuter, on peut ne plus se passionner pour Botticelli, mais on ne peut pas se passer de lui.

D'ailleurs quelques œuvres demeurent de magnifiques spectacles. Dans ses dimensions modérées, l'*Adoration des Mages*, du musée des Offices, avec ses étonnants portraits de Cosme de Médicis et des gens de sa famille et de sa suite, ses personnages fièrement campés, la grâce de la Vierge, la variété du paysage, n'est pas moins originale, moins riche de conception et d'exécution, moins diverse, moins séduisante, que le splendide cortège de Benozzo Gozzoli au palais Riccardi (1). Le tableau de chevalet vaut la grande fresque et demeure aussi profondément gravé dans la mémoire. Les fresques de la Chapelle Sixtine sont également indispensables à ce formidable ensemble, et elles y tiennent une place si particulière, elles y font entendre une mélodie si finement stridente, avec leurs groupes brillants et chevaleresques, leurs créations de blanches silhouettes féminines, leur allure plus festivale et romanesque que religieuse, que là encore l'idée de *nécessité* prime toute discussion. Que dire de mieux d'un artiste que de le constater nécessaire avec ses défauts comme avec ses qualités? Les qualités de Botticelli enchanteront toujours les nerveux et les raffinés. Quant à ses défauts, si on tient à les appeler ainsi, qui ne sont pas des insuffisances, mais des façons d'être, il les a du premier coup poussés si loin, qu'il a coupé la route aux imitateurs!

Si Botticelli est assez complexe, insaisissable, indéfinissable, au point de rendre absolument insuffisantes et vagues toutes les esquisses du genre de celle qui précède, en revanche avec Ghirlandajo, l'on n'est point embarrassé, pour préciser ses sensations. Elles sont toutes de simplicité, de netteté, de force, de gravité. Ghirlandajo, comme nous l'avons dit, est l'aboutissement direct de Masaccio, tandis que Botticelli, ou tels autres chercheurs uniques, échappent absolument à ce mouvement et se réclament tout au moins d'Andrea del Castagno et de Paolo Ucello. Ghirlandajo est un équilibré; il attire certainement moins que Botticelli, mais il rassure davantage. La part est-elle moins belle? Faut-il

(1) Nous ne décrirons ni n'énumérerons les autres œuvres de Botticelli qui sont dans les divers musées d'Europe entre autres à Munich et à Berlin. Elles sont des plus remarquables, mais elles ne sauraient trouver leur place que dans une étude complète sur le maître, et ici elles ne nous apprendraient rien de plus.

établir des concurrences entre les grands observateurs de la réalité, et les grands désireurs d'expressions neuves et de sensations épurées? A quoi bon créer de ces catégories, et pourquoi ne pas prendre les tempéraments comme on doit prendre les fruits, tels que la nature vous les présente?



FILIPPINO LIPPI. — LA DISPUTE DE SAINT THOMAS D'AQUIN.

Avant de parler de Ghirlandajo, on ne peut pas ne point dire un mot de son maître, Alessio Baldovinetti (1427-1499) très épris des recherches de matière, mais comme plus d'un chercheur de ce genre, compromettant son œuvre par ses recherches mêmes. Nous en verrons un exemple encore plus grand et encore

plus regrettable avec Léonard. Il excella dans la mosaïque, et dans sa peinture, il se montrait portraitiste savant et paysagiste très varié.

Le maître survécut longtemps à l'élève, car la vie de Ghirlandajo fut brève; mais l'œuvre de l'élève survécut à celle du maître. Domenico di Tomaso Bigordi, Domenico Ghirlandajo (1449-1494) avait passé comme les autres par l'atelier de l'orfèvre, mais juste assez pour devenir un modeleur habile, et se passionner bientôt davantage pour le dessin tout pur, pour l'art tout spécial de saisir le caractère d'un visage, agencer une composition où se pressent quantité de personnages tous observés dans leur vie propre dans leur maintien le plus ressemblant à lui-même. Entraîné prodigieusement à ce métier spécial, il devait naturellement devenir le décorateur par excellence d'une république comme Florence, où les individualités avaient tant d'importance. Bien qu'ils soient admirablement agencés et groupés de la façon la plus aisée, ce sont toujours des portraits contemporains qui jouent leur rôle dans ses compositions; en les admirant, un citoyen florentin n'avait pas besoin d'être très distrait pour oublier la Vierge et ne plus penser qu'à sa commère. Cet art est évidemment surprenant de savoir et de tenue, mais il ne saurait être considéré comme profond. De bonne heure connu et apprécié à Florence, Ghirlandajo est également mandé jeune à Rome, où il peignit à la Chapelle Sixtine deux compositions : la *Résurrection du Christ* et la *Vocation de saint Pierre et saint Paul*. La seconde seule subsiste. Elle est fort belle et fort noblement ordonnée. Parmi les œuvres de sa jeunesse, il faut également mettre hors de pair les deux délicieuses scènes de la *Vie de Santa Fina*, dans une chapelle de la collégiale de San Gemignano; c'est une de ses œuvres les plus émues et les plus émouvantes, dans sa finesse un peu sèche et un peu timide, mais si profondément apitoyée et tendre, justement en dehors des grands groupements de portraits à effet.

Lorsqu'il fut de retour à Florence, Ghirlandajo devint un des peintres les plus accaparés de son temps, et son frère David ainsi que ses élèves et collaborateurs ne chomaient pas une minute; lui-même se donnait juste le temps de boire et de manger. Ses deux œuvres capitales furent la *Vie de saint François* à l'église Santa Trinita, et surtout, à Santa Maria Novella, la *Vie de la Vierge* et la *Vie de saint Jean Baptiste*, derrière le maître-autel. Dire que c'est de l'art sublime est difficile, de l'art religieux, impossible. Mais c'est de la magnifique peinture, et la plus surprenante réunion de portraits qui ait jamais été tentée dans l'art moderne, même si l'on met en ligne les prestigieux Frans Hals. On ne peut mieux caractériser ces peintures de Santa Maria Novella que ne l'ont fait les Goncourt que nous citerons une dernière fois, puisqu'aussi bien ils ont si finement compris avant tant d'autres[1] ce qu'ils ont appelé l'Italie d'hier : « C'est

1. Il faut bien entendu excepter le livre vraiment précurseur de Rio.

l'entrée dans la peinture des beautés matérielles de la femme et de ses humaines coquetteries; l'entrée des gravités de vieillards, montrant les préoccupations mondaines d'intérêts terrestres; l'entrée des tenues hautaines de jeunes éphèbes, au solide appuiement des torses sur les jambes. Ce sont les patriciens au bonnet violet en forme de *corno*, au chaperon noir retombant sur l'épaule, au



FILIPPINO LIPPI. — LA DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE.

manteau de pourpre sombre, les mains, en un geste monacal, les mains dans leurs manches, croisées et entrées l'une dans l'autre, ou bien la main avançant sur la hanche, entre les deux plis de la tombée de leur manteau, la crevée blanche de leur coude en saillie. Ce sont les femmes, dans leurs robes à taille courte, dans leur jupe de brocard à larges plis, toutes raides d'or, les manches plates et serrées avançant sur les mains, qu'elles recouvrent presque.

« ... Les tableaux d'une anecdote de la foi sont devenus des tableaux his-

toriques, où les détails de la vie privée du temps font irruption dans la légende céleste... Oui, chez Ghirlandajo, le naturisme d'une aristocratique humanité, choisie, triée, est montré dans le bel ensemble de plis tranquilles, qui semblent les plis retrouvés de la toge, et qu'embellit et illustre encore la résurrection, autour d'elle, des beautés de l'art antique, des morceaux d'arcs de triomphe, des statues, des bas-reliefs racontant les victoires de l'ancienne Rome, ainsi que dans les futures écoles d'Athènes, et des colonnades tronquées et des cénotaphes ruinés, dont Ghirlandajo, dans la Crèche, fera la mangeoire du bœuf et de l'âne, le berceau de l'enfant Jésus.

« Là, devant ces peintures de Ghirlandajo, on se rend bien compte de la dissemblance des peintures italienne et flamande de ce temps : dissemblance résultant de toutes les différences produites par le climat, le gouvernement, la vie sociale de ces deux peuples. La peinture flamande, une peinture de triptyque de chapelle, une peinture à destination d'honnêtes et de petites gens, de bourgeois vivant dans l'ombre d'intérieurs resserrés, une peinture parant Dieu, la Vierge, et les Saints de son mieux, par la représentation des étoffes les plus chères, par la couleur la plus riche, mais ne songeant pas à donner un festival, un *concerto*, à les entourer d'une cour de courtisans, agenouillant tout au plus, au bas de ses panneaux et de ses toiles, une famille, les mains jointes, tandis que la peinture italienne, conseillée par le soleil, sous lequel son peuple vit dans la rue ou dans la campagne, exaltée par le jaillissement, hors de son sol, presque sans fouilles, de ces tronçons d'art antique qui vont faire l'art de la Renaissance, encouragée au luxe des spectacles fastueux par les fêtes de ses patriciens, est lancée, dès ses débuts, par la richesse de ses petites républiques, à la prise de possession de chapelles entières, de toute la surface des murs d'une basilique. »

Sans pousser plus avant l'étude de l'œuvre de Ghirlandajo, on peut dire qu'il a été le peintre d'un temps, d'une société, beaucoup plus que d'un rêve d'art. C'est certainement quant au style, au goût, et aux visées, le premier en date des peintres de la Renaissance, si l'on entend par là le temps où le raisonnement et le savoir devaient commencer à primer la spontanéité, le temps sinon encore fatal, du moins déjà dangereux, où les artistes allaient être mis en possession des moyens infaillibles de ne pas se tromper. Cela ne diminue pas les incontestables dons personnels de Ghirlandajo, ses qualités de dessinateur savant et serré, de coloriste sobre et excellent, de metteur en scène supérieur.

Filippino Lippi offre un cas plus curieux encore, celui d'un peintre qui peut se rattacher par ses qualités à la tradition des artistes dits Primitifs pendant la première partie de sa carrière, et par ses défauts au mouvement de la Renaissance pendant la seconde. Tout est contraste d'ailleurs quand on examine les grandes lignes de cette carrière. C'est lorsqu'il sort de l'atelier de Botticelli, de

ce maître compliqué, qu'il se montre peintre vraiment simple. Et c'est lorsque



RAFFAELLINO DEL GARBO. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

l'influence de Ghirlandajo, l'équilibré, se fait sentir sur lui, qu'il devient compliqué, pour ne pas dire affecté.

Lorsque Filippino Lippi (1457-1504), le fils de Filippo Lippi et de la belle religieuse Lucrezia Buti, sort de l'atelier de Botticelli, il est assez habile, assez apprécié, assez sûr de lui pour qu'on le laisse s'attaquer à cette audacieuse et considérable entreprise : l'achèvement de la chapelle Brancacci, commencée cinquante ans auparavant par ces deux colosses, Masolino et Masaccio. On ne peut pas faire un plus bel éloge de l'œuvre de Filippino Lippi que de la déclarer la digne continuation de celle de son grand prédécesseur. C'est, à travers le temps, la jeunesse qui continue l'œuvre de la jeunesse, et c'est pour cela que l'œuvre est d'une si belle fraîcheur d'exécution, d'une si attrayante vivacité de



LORENZO DI CREDI. — ANNONCIATION.

sentiment. Est-il exact, comme on l'a supposé, que Filippino, pour l'ordonnance des compositions de la *Vie de saint Pierre*, ait eu à sa disposition les cartons de Masaccio, ou tout au moins quelques dessins de lui? Cela n'est point impossible. En tous les cas cela ne diminuerait en rien la beauté de son effort.

De même que les fresques de Filippino au Carmine rappellent en plus soutenu et plus nerveux les fresques de Filippo à Prato, de même il y a des analogies de sentiment mais en plus pur et en plus délicat entre certains tableaux de sainteté du père, le *Couronnement de la Vierge*, par exemple, et une œuvre de jeunesse du fils : la très belle et très charmante *Vision de saint Bernard* à la Badia de Florence. C'est, dans une campagne près du monastère, la Vierge en visite chez le saint émerveillé ; elle effleure du bout de la main le

livre qu'il était en train d'écrire ; le saint la contemple avec ferveur ; les anges qui accompagnent la Vierge, regardent la scène les uns avec recueillement, les autres avec une curiosité enjouée. L'œuvre est toute d'élégance et de fraîcheur. Il faut encore citer les très belles peintures que Filippino Lippi exécuta à Rome en l'église Santa Maria della Minerva, la *Légende de saint Thomas d'Aquin.* En



LORENZO DI CREDI. — NOLI ME TANGERE.

revanche, bien que des plus célèbres, et aussi des plus importantes comme travail, les fresques da Santa Maria Novella, dans la chapelle Strozzi, et non loin de la grande série de Ghirlandajo, nous paraîtront aussi froides que tourmentées. Il y a quelques beaux groupes, des personnages caractérisés, mais l'ensemble, avec ses mouvements affectés, faussement dramatiques, ses architectures terriblement compliquées et surchargées, est plutôt irritant. Là l'exagération et la recherche maladive ne prouvent rien, ne répondent à

rien, et en réalité, ce n'est pas chez Botticelli, toujours significatif dans l'affirmation la plus accentuée de ses façons de concevoir et d'exprimer, qu'il faudrait chercher l'exemple des défauts de la fin du XVe siècle, mais dans les fresques de Lippi à Santa Maria Novella.

Filippino Lippi, mort jeune, et très vivement regretté, n'a guère laissé d'élèves, à l'exception de Raffaëllino del Garbo (1466-1524), un charmant artiste de second ordre dont on possède quelques importants tableaux, notamment à Florence, un au Louvre, etc.

Parmi les élèves de Ghirlandajo, il y a lieu de citer ses deux frères David et Benedetto, qui ne le valent point, et son beau-frère Bastiano Mainardi, qui a beaucoup travaillé à San Gemignano. Le Louvre possède de lui un joli tableau.

Mais tous ces artistes et d'autres, encore moins caractéristiques, que l'on pourrait citer, trahissent plutôt la fin d'un temps, la fatigue d'une école. Avec Fra Angelico, si à part et si dominateur, avec les passionnés chercheurs Masolino, Uccello, Castagno, les maîtres qui comme Masaccio et Ghirlandajo révélaient une perfection presque académique, les narrateurs entraînants comme Gozzoli, et les indépendants, les capricieux comme Botticelli, la Florence du XVe siècle avait donné tout ce qu'elle avait de plus exquis. L'art était à la veille, plutôt d'une complète transformation que d'une continuation de cette pléiade originale entre toutes. C'est sur cette impression d'attente que nous prendrions congé momentanément de Florence, si l'ordre que nous avons adopté pour faire comprendre l'évolution ne nous avait fait différer de parler de deux ou trois artistes remarquables, que leur production d'ailleurs met un peu à part, bien qu'ils soient au plus haut point des hommes de leur temps. Nous avons nommé les sculpteurs et peintres Pollajuolo et Verrocchio, praticiens surprenants, artistes d'exceptionnelle volonté, les types les plus parfaits de ce genre d'artiste que le siècle possède en propre : l'orfèvre universel.

Antonio del Pollajuolo (1429-1498) a été un des grands et passionnés chercheurs de la trempe des Andrea del Castagno. Sculpteur puissant et coloré, ornemaniste varié et luxuriant, fondeur de premier ordre, ainsi qu'il apparaît sous ces triples espèces dans ses mausolées de papes à Saint-Pierre de Rome, il fit en outre des incursions dans la peinture, et il laissa des œuvres d'un grand intérêt, comme ses allégories du musée des Offices, ou surtout comme son *Saint Sébastien* de la National Gallery, recherche capitale de mouvement, de caractère, de matière picturale. Peut-être même jugera-t-on que dans cette grande peinture, le côté expérimental prime la clarté de la composition, la pureté de la forme. Mais c'est justement ce qui nous fait y trouver un vif intérêt, car il faut prendre les choses comme elles sont. Cette grande figure de saint attaché à un arbre, entouré de bourreaux à l'action violente, ces soldats et ces cavaliers au second plan, ce fond de paysage si étendu, si varié, est une

œuvre impossible à oublier, avec un accent d'énergie, de passion, presque de sauvagerie, fait pour séduire ceux qui, en art, aiment les choses tranchées. On



LORENZO DI CREDI. — LA VIERGE ENTRE SAINT JULIEN ET SAINT NICOLAS.

peut citer également comme exemples de sa manière vive et mordante les deux petits tableaux des Offices : deux des *Travaux d'Hercule*. Son frère, Piero del Pollajuolo, a été son collaborateur, mais a également exécuté seul de nombreuses

peintures, parmi lesquelles restent entre autres, un *Couronnement de la Vierge* dans l'église paroissiale de San Gemignano. Sa peinture est du même style et révèle les mêmes tendances que celle de son frère. D'ailleurs les Pollajuoli ont fait de nombreux élèves, et de ceux-ci ont survécu dans les musées maintes œuvres dont il est difficile, et dont il serait ici inutile de déterminer les auteurs.

Les recherches de caractère et de modelé qui rendent si intéressantes les œuvres de Pollajuolo, s'affirment avec plus de volonté, de sûreté, de maîtrise et de beauté, dans l'œuvre de Verrocchio, peut-être élève et certainement continuateur de Donatello, maître de Lorenzo di Credi, du Pérugin et de Raphaël. La beauté, en dépit des règles arbitraires et changeantes de ce que les académies appellent le goût, ne se codifie pas. Quand une œuvre d'art est saisissante, exécutée de façon précieuse, personnelle, inimitable, on ne peut que la qualifier belle, tandis qu'on ne le pourra point faire d'une œuvre simplement sage, fût-elle de la plus parfaite sagesse. Verrocchio, l'auteur de la statue du *Colleone* à Venise, une des œuvres de sculpture les plus belles du monde, du groupe de *Saint Thomas et le Christ*, qui orne la façade d'Or San Michele, à Florence, une des œuvres les plus vibrantes, les plus pleines de sève de tout l'art moderne, Verrocchio ne pouvait, lorsqu'il se faisait peintre, que graver aussi fortement son empreinte, qu'exercer une aussi décisive influence.

Andrea del Verrocchio (1435-1488) ainsi nommé du nom de l'orfèvre chez qui il fit son apprentissage, se relie directement à Donatello pour la sculpture, à Andrea del Castagno pour la peinture. Sans doute les types accentués, les visages humbles sillonnés de rides, les maigreurs ascétiques, l'ont intéressé vivement. Les types populaires, vrais, lui ont paru éloquents, et plus propres que les types conventionnels à personnifier les personnages de l'Évangile, les ascètes, les saints, qui furent de rudes et humbles gens, durs envers eux-mêmes, hâlés au soleil, forgés aux pénibles besognes, éprouvés par toutes sortes de mortifications et de privations. Il n'a pas plus songé à les enjoliver et à les rendre polis et bien gras, qu'il n'a songé à donner à son terrible Colleone le type d'un freluquet, ou même d'un Apollon. Mais c'est toujours pour nous un sujet d'étonnement que des critiques lui reprochent cette logique. Le personnage représenté exprime-t-il le sentiment de ferveur, de recueillement, de générosité que l'artiste a voulu lui communiquer? Est-il dessiné de la façon la plus véridique et la plus savante? L'exécution picturale lui a-t-elle donné un éclat et un précieux? Alors à quoi bon toutes les discussions sur des préférences de type, sur une absence « d'idéal » que malheureusement on ne nous a jamais défini, mais qui, d'après l'idée que nous sommes forcés de nous en faire, serait la peur de toute accentuation? Les œuvres de peinture qu'a laissées Verrocchio sont infiniment peu nombreuses, mais elles ont cette beauté d'expression et d'exécution

qui échappe aux esprits académiques ou qui les irrite, sans en exister moins pour cela. Au musée des Offices, c'est une *Vierge entre quatre saints*, œuvre forte et soignée, où les marbres, les orfèvreries, sont traités en admirable ouvrier, mais où tous les types aussi (celui de la Vierge est charmant de douceur et de finesse, ce qui peut démentir les idées toutes faites), sont empreints d'une gravité et d'une ferveur pénétrantes. A l'Académie des Beaux-Arts, c'est le célèbre



LORENZO DI CREDI. — LA VIERGE ADORANT L'ENFANT JÉSUS.

Baptême du Christ, qui mérite bien sa célébrité pour la façon si forte et si simple dont il est composé : le Christ debout, les jambes à demi enfoncées dans le ruisseau limpide où saint Jean Baptiste se tient à ses côtés, lui versant sur la tête l'eau symbolique, et pour seuls témoins de cette auguste scène, deux petits anges agenouillés sur la rive, exquis de grâce, de charme, de finesse, ce qui vient donner un second démenti au préjugé d'un Verrocchio incapable d'un accent de tendresse et de douceur. On a même cru nécessaire

de faire l'honneur d'un de ces délicieux assistants au pinceau de Léonard de Vinci, et d'autres poussèrent l'absurdité de la légende jusqu'à conter, gratuitement, que Verrocchio, désespéré de voir les dispositions que ce morceau annonçait chez son élève, aurait renoncé à faire de la peinture. Il va sans dire que cette légende sera mise au même rang que ces fantaisistes romans de peintres dont nous nous sommes toujours efforcés de faire justice quand nous les rencontrions. Il suffit de dire que celui des deux anges que l'on veut bien laisser à Verrocchio est aussi fin et aussi pur que l'autre. Puis voyez-vous un maître tel que celui-là, un homme de cette évidente force de pensée, qui a exprimé avec cette éloquence le recueillement du Christ, le rustique et exalté caractère sacerdotal du Baptiste, « renonçant à peindre » parce qu'il aurait un élève qui promettrait de lui faire honneur?

On ne peut que regretter que l'extrême conscience et l'extrême inquiétude de Verrocchio ne lui aient pas permis de nous laisser un grand nombre d'œuvres, ou que le temps n'en ait pas respecté davantage. Nous avons au Louvre une *Vierge entourée de saints* qui peut être de lui, et qui en tous les cas est d'un des meilleurs de son école, et reflète bien les principaux caractères du maître.

L'infini soin de peindre, le scrupule parfait dans l'exécution, la variété dans le caractère et dans le mouvement, la qualité vraiment rare et précieuse de la matière, tous mérites que Verrocchio semble avoir eu à cœur de perfectionner chez lui-même et de transmettre à ses élèves, se trouvent réunis à un degré d'exquisité chez un d'eux, Lorenzo di Credi. En ce doux et noble peintre s'incarne une des plus belles et des plus spéciales qualités du génie italien, l'*amabilité*, sans que ce terme implique quoique ce soit de creux, ni de fade. La véritable amabilité, dans la peinture italienne, dans l'œuvre de Lorenzo di Credi par exemple, ne va point sans la force, mais une force qui n'a rien de commun avec la brutalité, et c'est pour cela que tant de gens ne la perçoivent point, ou n'en perçoivent que l'extériorité agréable. Un tableau tel que le chef-d'œuvre que nous possédons au Louvre. La *Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Julien et saint Nicolas* est aussi ravissant de conception que désespérant de perfection dans le métier. Peu d'œuvres dans toute l'école présentent cette pureté de types, cette fermeté de dessin, cette beauté de matière. On en peut dire autant des tableaux de Berlin, de Londres, de Florence. Celle-ci possède ces choses précieuses, l'*Adoration des bergers*, à l'Académie des Beaux-Arts (avec, au premier plan une figure analogue au saint Julien du tableau du Louvre) et l'*Annonciation*, au musée des Offices. On a retrouvé un autre morceau capital de Lorenzo, que l'on a placé en ce dernier musée : une *Vénus* d'une plénitude de formes, d'une exécution, d'une finesse admirables. Elle a d'autant plus de prix que c'est le seul morceau de ce genre qui ait échappé à la destruction que le sérieux et sévère Lorenzo di Credi résolut de faire de toutes ses œuvres

profanes, sous l'influence des ardentes prédications de Savonarole. On a remarqué une analogie entre ce morceau si lumineux et si savoureux et la figure de la Vierge dans le tableau de l'*Annonciation*, à la différence près des vêtements. De là il n'y avait qu'un pas à conclure assez ironiquement au manque de conviction de peintres qui faisaient de la même créature, soit une Vénus soit une Immaculée. Le raisonnement s'écroule de lui-même en présence des deux tableaux, puisque la Vénus est bien une voluptueuse et attrayante Vénus, la Vierge une chaste et délicate vierge. Ce qu'on ne veut pas comprendre et ce qu'il faudrait au contraire admirer, c'est l'unité de vision chez un artiste, et la variété qu'il sait avec un tact parfait, jeter sur cette unité. Tout est dans le caractère qu'il donne à ses créations, dans l'émotion du moment qu'il rend si durable par le métier ; le prétexte n'est rien, le sentiment est tout.

Avec Lorenzo di Credi, nous avons affaire au dernier et à un des plus purs représentants de l'art florentin du XV[e] siècle. Il a les plus belles qualités de son temps, et on ne saurait terminer sur un plus noble et plus séduisant artiste, en prenant congé de Verrocchio et en attendant Léonard.

CHAPITRE V

Suite de l'école de Sienne. — L'école ombrienne. — Piero della Francesca. — Signorelli.

Pendant qu'à Florence s'accomplissait la superbe et dominatrice évolution que nous venons de résumer, le reste de l'Italie ne présentait pas un moins beau spectacle. Les écoles, avec des destinées diverses, naissaient, se développaient, ou même mouraient, mais toujours richement et glorieusement. Une, en effet, mourait, qui avait devancé Florence et avait contribué pour une part considérable à sa formation : nous parlons de l'école de Sienne. Une autre école, en Ombrie, entrait en pleine et triomphante jeunesse, où Florence devait à son tour se retremper, puisque du plus grand et plus admirable chef de cette école, de Signorelli, devait sortir Michel-Ange. Ailleurs, c'était encore Mantegna qui, rejeton de Florence, déterminait dans le nord de l'Italie, un important mouvement. Et c'était aussi, en attendant que Léonard de Vinci lui révélât et lui résumât sa propre conscience et le fond de sa nature, la Lombardie, qui se montrait riche de beaux peintres. C'était Bologne, qui autour de Francia attirait une pléiade assez brillante pour constituer d'éléments divers une école naissante, et plus belle à ces débuts qu'elle ne devait l'être lorsqu'elle devint bruyamment célèbre. Enfin c'était Venise, très loin, très à part, d'une formation si spéciale, si en dehors, que nous pourrons sans inconvénients l'étudier quand nous en aurons fini avec tous les autres centres, comme s'il s'agissait d'un autre pays. On comprendra qu'en présence d'une pareille et si merveilleuse fécondité, et lorsqu'il nous restera encore à donner une idée de l'énorme production du XVI siècle, nous soyons forcés de ne caractériser qu'en quelques lignes, en quelques mots, des artistes considérables, qui dans une terre moins privilégiée, pourraient fournir matière à de longues pages. C'est au lecteur, à qui nous aurons cherché sous cette forme forcément concise à inspirer des passions pour tel ou tel maître, de voir et de commenter les œuvres. Car pour être complet et creuser seulement

l'étude de maîtres tels que Piero della Francesca, Signorelli, Mantegna, et tout ce qui se rattache à eux, ce n'est pas un, mais plusieurs volumes comme celui-ci qui seraient nécessaires.

Quelques mots d'abord, avant de passer dans la saisissante Ombrie, sur cette Sienne, si douce, si naïve, et qui allait se mourant de cette douceur, de cette naïveté même. Un trait est à signaler tout spécialement pour son étrangeté : alors qu'à Florence la sculpture joue un si grand rôle dans l'évolution de la peinture, puisque des maîtres comme Donatello et Verrocchio dominent et fécondent presque toute la peinture florentine au XVe siècle, ici, au contraire, la sculpture, quoique plus avancée de beaucoup que la peinture, n'exerce aucune action sur elle. La peinture siennoise demeura une riche et délicate fleur, fanée aussitôt après avoir donné son plus vif éclat. C'est que cet art, si l'on cherche à expliquer cet étonnant phénomène, s'est toujours guidé et entretenu par la tradition, et que la tradition seule est impuissante non seulement à produire, mais encore à conserver sans affaiblir. Sienne ne présente donc plus, dès le XVe siècle, que de charmants retardataires. Ces peintres, comme leurs grands prédécesseurs nommés plus haut, se complaisent dans la pieuse richesse et la douceur de l'expression. Sur les fonds d'or souvent magnifiquement guillochés, il leur suffit de faire se détacher une Vierge souriante, de ce type siennois aux yeux doux et à la bouche ingénue ; ils entourent cette Vierge de belles rangées d'anges, de saints pieux et paisibles, même ceux qui souffrirent le martyre. Les principaux de ces calmes artistes sont Stefano di Giovanni, Giovanni di Paolo, Domenico di Bartolo, Neroccio di Bartolommeo (1447-1506), enfin Sano di Pietro (1405-1481), Matteo di Giovanni (1435-1495) et Bernardino Fungai (1460-1516). Sano di Pietro et Matteo di Giovanni sont les plus attrayants l'un par la grâce, l'autre par une certaine volonté d'exprimer qui le différencie de ses délicieux mais routiniers compatriotes.

De Sano di Pietro, abondent au musée de Sienne des madones souriantes et riches, souvent admirables en tant que construction d'un beau retable, bien éclatant, bien doux et d'une ordonnance mystique, exécuté avec beaucoup de variété, dans l'harmonie d'une rare conscience d'enlumineur. Quant à Matteo di Giovanni, appelé aussi Matteo di Siena, son dessin a peut-être moins de grandeur que n'en possède celui de Sano di Pietro dans son volontaire archaïsme, mais il a aussi plus de vie et plus de mouvement. De tous les maîtres Siennois de cette époque, c'est celui qui semble avoir été le plus en communion avec Florence. Il recherche l'animation, l'énergie, parfois même la violence (mais une violence dans les couleurs claires), par exemple dans son *Massacre des Innocents*. Son *Assomption de la Vierge*, de la National Gallery, le montre très habile au point de vue de la composition, et il y a dans la guirlande d'anges quantité de types espiègles, charmants, qui font supposer que Filippo Lippi et

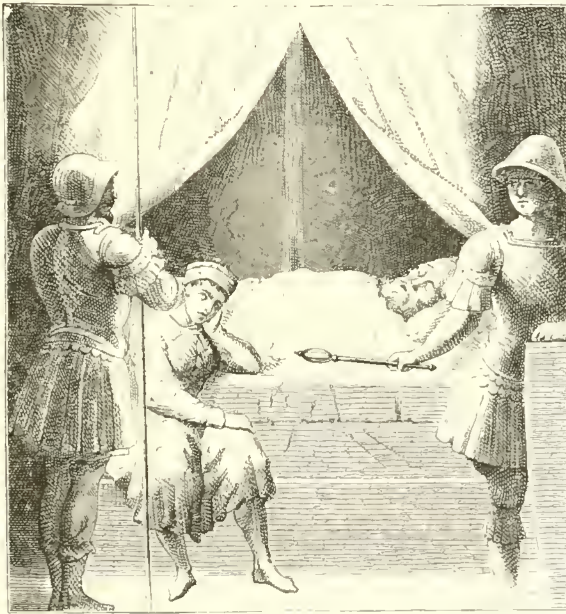
les sculptures florentines ne lui étaient nullement inconnues. Le même musée possède aussi depuis peu un *Saint Sébastien* à la détrempe, dans un remarquable paysage de rochers, qui vient attester la volonté et la curiosité de cet artiste, digne d'une étude approfondie.

En général, la réflexion que l'on peut faire à propos des peintres siennois, c'est que dans l'école italienne, après avoir été des initiateurs, ils ont simplement joué le rôle d'innocents charmeurs. Fra Angelico, qui leur devait beaucoup, a en quelque sorte concentré toute leur richesse et leur douceur en y ajoutant ce qu'ils n'ont pas, l'intensité et la puissance.

Tout autre est l'évolution de l'école ombrienne que nous avons vue se former à la suite de Gentile da Fabriano. Elle marche de pair avec l'école florentine quant aux progrès de l'expression et du mouvement. C'est elle qui est la véritable continuatrice de l'école de Sienne dont elle était issue, mais c'est grâce à ses rapports avec Florence, que cette continuation est plus exactement une bifurcation. Autant Sienne demeurait figée dans la tradition, autant les villes de l'Ombrie montraient d'ardeur dans toutes les recherches nouvelles, et cette ardeur était d'autant plus grande que ces villes se trouvaient plus rapprochées de la Toscane.

D'ailleurs, c'est à Florence même qu'un des premiers et des plus grands parmi les peintres ombriens, allait chercher tous les germes de ses magnifiques qualités. Piero della Francesca, né à Borgo San Sepolcro (1423-1492) avait connu à Pérouse lorsqu'il était encore presque un enfant, mais un enfant aux promesses admirables, Domenico Veneziano, qui l'avait pris avec lui à Florence et l'avait fait entrer à l'atelier d'Andrea del Castagno. Entre ce maître si caractéristique, qui laissait une empreinte aussi impérieuse sur ceux qui passaient par ses mains, entre Andrea del Castagno et son élève, il n'y a, vu la différence considérable des tempéraments, qu'un seul point commun, la volonté de savoir, l'étude en quelque sorte scientifique de la nature et du métier. Seulement, tandis que chez Andrea del Castagno cette préoccupation se traduisait par un besoin de réalisme, une recherche d'expression violente, un modelé savant mais rude et contrasté, Piero della Francesca nature plus sereine, et pour tout dire, plus élevée, ne se laissait pas aller à ces exagérations. D'un savoir profond, il écrivait un magnifique *Traité de perspective*. Il recherchait la grandeur dans les silhouettes, et quoique n'ignorant aucune des difficultés d'audace, des séduisantes exceptions du raccourci, il préférait les mouvements non moins agissants, mais plus grandioses. Entre la *Bataille de Constantin*, une de ses fresques de l'église de San Francesco, à Arezzo, et les *Batailles* de Paolo Uccello, par exemple, la différence est considérable. Il ne s'agit pas ici de décerner des rangs de mérite à deux manifestations aussi émouvantes, mais il faut reconnaître combien les tendances sont autres. De même dans l'exécution. Piero della Francesca

s'éloignait notablement de la précision puissante et dure d'Andrea del Castagno, pour chercher à combiner la puissance avec l'enveloppe. C'est même la première fois que nous avons à écrire ce mot qui est revenu si souvent sous notre plume avec les maîtres des autres écoles. Piero della Francesca se préoccupe au plus haut degré de cette qualité que les peintres de son temps ont laissée de côté, et dont leurs travaux d'ailleurs pouvaient absolument se passer. Il veut qu'une figure soit dans l'air, qu'elle n'ait pas cette netteté abstraite, cet éclat superbe mais conventionnel, communs à toutes les peintures du siècle, sauf à celles de Masaccio. C'est cette science subtile de l'éclairage au milieu de l'atmosphère



PIERO DELLA FRANCESCA. — SONGE DE CONSTANTIN.

qui a pu faire dire avec raison à quelques artistes modernes, visiteurs d'Arezzo, que Piero della Francesca avait été un des premiers, et le plus grand, des « peintres de plein-air ».

Après avoir travaillé pour Sigismond Malatesta, seigneur de Rimini, et exécuté pour lui, entre autres, son portrait dans une chapelle de San Francesco, ainsi que le portrait d'Isotta da Rimini, maintenant à la National Gallery, Piero della Francesca se rendit à Rome, sur l'invitation du pape Nicolas V. Il décora les chambres, les célèbres Stanze, de fresques des plus importantes, dont la perte est à jamais regrettable, bien qu'elles aient dû céder la place aux fresques de Raphaël. Ce ne nous serait pas précisément une raison d'aimer Raphaël que son consentement à recouvrir de ses œuvres les œuvres d'un pareil maître,

tout admirables qu'aient été les travaux qu'il fit à son tour. Il y a là une espèce de lutte pour la vie qui se présente avec un caractère de brutalité et d'orgueil attristant. Quelles que soient les explications que l'on en puisse donner, elles seront d'autant moins des excuses (1) que les fresques de Piero della Francesca n'avaient que soixante ans d'âge, et que la ruine ne pouvait être alléguée. Nous verrons plus loin que Signorelli se serait bien gardé, quel que fût son génie, de recouvrir, à Orvieto, de ses propres peintures celles que Fra Angelico avait si glorieusement commencées.

En 1466, Piero della Francesca termina son œuvre aujourd'hui la plus importante, celle qui nous inspire pour lui la plus profonde admiration, l'*Histoire de la Sainte Croix*, une des plus belles œuvres de l'art italien du XV[e] siècle, et des plus personnelles. Voici comment se succèdent les compositions de ce beau cycle. Adam meurt, et sur son tombeau une graine de l'arbre du bien et du mal pousse et devient un arbre touffu. Salomon fait abattre cet arbre, et de son bois construire un pont. La reine de Saba reconnaît l'origine de ce bois, qui est employé plus tard à fabriquer la croix de Notre-Seigneur. L'empereur Héraclius s'en empare à la suite d'un combat contre les Perses. Sainte Hélène retrouve la croix. Cette admirable décoration se complète par différents autres épisodes : le Songe de Constantin, l'Érection de la croix en face de Jérusalem, enfin l'Annonciation, et de majestueuses figures de prophètes. Les batailles sont d'une allure grandiose et demeurent des modèles. Plus souples et plus sûres de composition que les batailles si animées pourtant que le vieux Spinello, de cette même ville d'Arezzo, avait peintes sur les murs du Campo Santo de Pise, plus grandes d'allures et moins académiques que cette Bataille de Constantin que Jules Romain termina au Vatican d'après les cartons de Raphaël, moins théâtrales même, et moins forcées que ces célèbres batailles que Léonard et Michel-Ange dessinèrent, et que nous pouvons juger suffisamment d'après les copies qui en demeurent, les fresques de Piero della Francesca n'ont pu être dépassées dans aucune école. Rien de saisissant comme la fresque de l'*Invention de la Croix*, ces paysages de villes étalées, la grandeur de ces allures, la fierté étrange de ces têtes, le caractère de ces grands accoutrements, bonnets, mitres, turbans qui font penser aux colosses de Korsabad. Quant à la superbe *Bataille de Cosroès* et à la *Fuite de Maxence*, ces mêlées de chevaux, d'hommes en armures, ces forêts de lances, ce sont des pages grandioses, admirables, toujours neuves; l'on serait tenté de croire qu'elles avaient frappé Velazquez lorsqu'il se rendit en

(1) Et d'autant moins encore que le père de Raphaël avait été lié d'amitié avec Piero della Francesca. On objectera en vain qu'il ordonna de préserver de la destruction quelques têtes. Ce n'en est que plus injurieux encore. Porter la pioche dans des œuvres, évidemment d'une grande importance, d'un maître tel que Piero della Francesco! S'appeler Raphaël n'est pas une justification. Au contraire Raphaël s'écriant : « Mais, Saint-Père, c'est beau, cela ! c'est glorieux! je ne puis pas détruire cela ! je vous en supplie, donnez-moi d'autres surfaces... » aurait été certainement écouté.

Italie, et qu'il s'en souvint pour composer son tableau des *Lances*. Le *Songe de Constantin* si simple et si saisissant de composition est un exemple de ces problèmes d'éclairage que le peintre avait résolus avec un art si sûr, une véritable prescience de toutes les conquêtes de la peinture moderne.

Et quelle invention surprenante, encore que cette mort d'Adam, le vieil homme à la longue barbe blanche, assis à terre, entouré de ses fils, et debout auprès de lui une Ève décrépite, mélancolique, aux seins ridés et flétris, aux mèches blanches tombant en désordre des tempes! Quels nus extraordinaires! Quel paysage que celui du grand arbre, avec l'exaltation de la postérité d'Adam le voyant croître sur sa tombe! Et là encore d'admirables nus en pleine lumière et en plein air. Puis, quelle grandeur et quelle grâce sévère dans les femmes assistant aux miracles de la sainte croix, et dans les suivantes de la reine de Saba! Et la limpidité si vigoureuse et si simple du paysage qui sépare l'armée de Maxence et celle de l'empereur! En vérité, l'homme qui a conçu et exécuté cela est un des plus grands maîtres en l'art de peindre, et il domine de haut, sans rien exagérer, les plus grands du siècle suivant.

Le même maître, si puissant et si énergique, savait trouver des accents d'un enjouement exquis tout en demeurant d'une fort noble tenue, ainsi qu'en fait foi le ravissant tableau de la National Gallery, la *Nativité*, avec le délicieux groupe d'anges debout, chantant et jouant des instruments, tableau si harmonieux, de coloration si légère et si délicate. Enfin, c'était un portraitiste exceptionnel, et qui a produit des morceaux à présent peu nombreux mais d'une grande originalité : le portrait d'Isotta da Rimini, cité plus haut, et surtout les deux si frappants portraits de Frédéric de Montefeltre, duc d'Urbin, et sa femme Battista Sforza (musée des Offices), où rien n'est épargné du caractère vrai, et où la laideur est si noble.

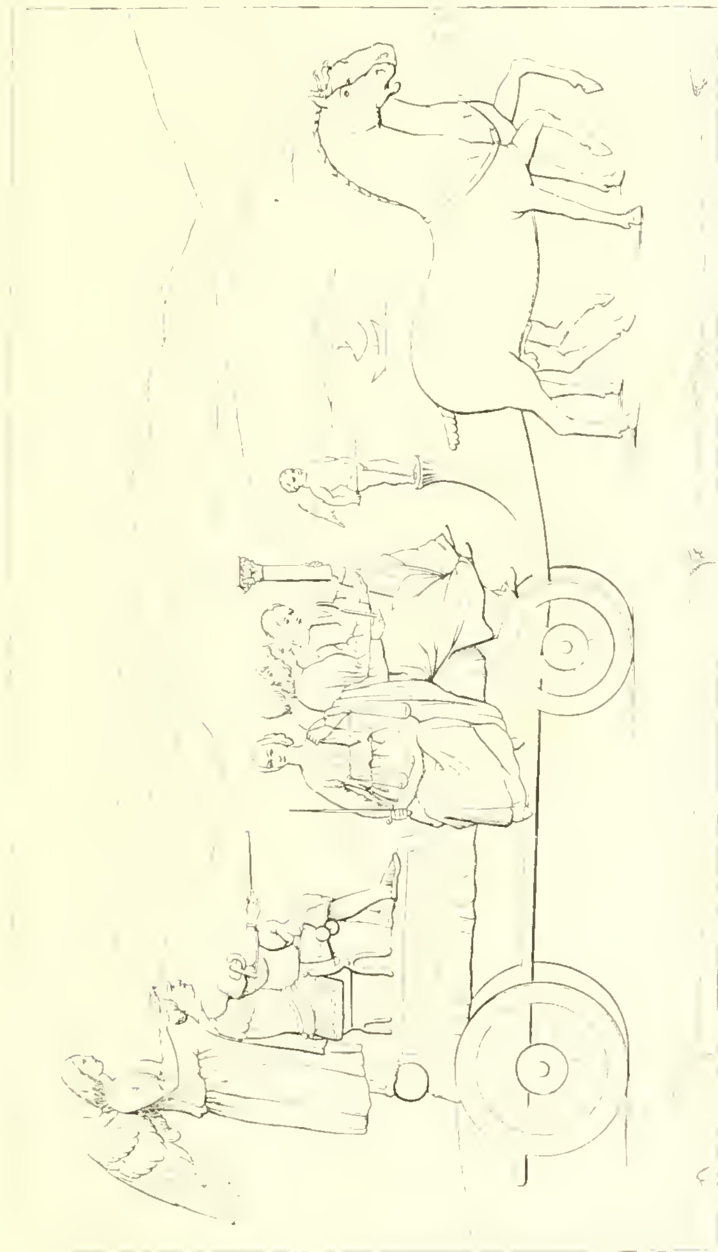
Piero della Francesca eut parmi ses élèves Fra Carnevale d'Urbino, qui s'assimila très habilement sa manière ; toutefois il reste dans le doute si c'est à Fra Carnevale ou à Piero della Francesca lui-même que doit être attribué le très intéressant tableau du musée Brera, à Milan, la *Vierge adorée par le duc d'Urbin*. Nous pencherions volontiers pour Piero lui-même, car la seule figure du duc, agenouillé, en armure claire, est un morceau d'une exécution et d'un caractère bien surprenants.

Mais l'élève qui devait le plus directement, le plus hautement profiter de l'enseignement décisif de Piero della Francesca, l'élève qui devait encore dépasser son maître en puissance, en fécondité, en énergie, on ose dire même en génie, c'est ce Luca Signorelli, qu'il est temps de proclamer sans restriction plus grand en tant que peintre que Michel-Ange, puisqu'il n'eut pas les défauts de Michel-Ange, qu'il eut des qualités extraordinaires qui manquent au peintre de la Chapelle Sixtine, et qu'enfin c'est de lui que Michel-Ange sortit.

Luca Signorelli a toujours, en effet, été considéré, avec une grande déférence par les historiens d'art, mais cette déférence n'est pas suffisante ; elle semble manquer de courage et d'enthousiasme. On n'ose pas aller contre l'opinion universelle, que Michel-Ange est le plus puissant des peintres, sans s'inquiéter combien dans cette puissance entre de boursouflure. Volontiers on considère Luca Signorelli comme le plus original des Primitifs, comme un peintre singulier, doué d'une riche imagination, et recherchant avec la passion du Primitif, les difficultés à vaincre, pour le seul plaisir des difficultés, mais ne possédant pas cette qualité si vague (et parfois si négative) que l'on dénomme « l'équilibre ». Or, Signorelli n'est pas plus un *Primitif*, que Fra Angelico, que Botticelli ou que Verrocchio. Les Primitifs, il faut le dire une fois pour toutes, nous ne les connaissons pas, et Giotto lui-même, au début de la période que nous avons étudiée, ne saurait être appelé un Primitif, du moment qu'il est un grand peintre, qui sait ce qu'il veut dire et le dit de la façon qu'il lui plaît. Encore moins Signorelli, qui possède à sa disposition le plus riche langage, le répertoire de mouvements et d'expressions le plus varié qui ait jamais existé, et auprès duquel le langage des maîtres plus rapprochés de nous n'est que pauvreté et que convention. Quel est le peintre, on ne dira pas moderne, car les peintres modernes sont petits auprès d'un tel homme, mais pris parmi les plus grands de ceux qui le suivirent, qui ait une éloquence aussi impérieuse, un pareil sentiment de grandeur et de fierté, une originalité aussi nerveuse, une vision aussi hautement aristocratique? Signorelli n'est donc pas un peintre Primitif; ce n'est pas davantage un peintre singulier, bizarre, à l'imagination capricieuse et pour ainsi dire déréglée. Il conduit son imagination à sa guise, et cela est d'autant plus beau que cette imagination est plus riche et plus forte ; l'équilibre que l'on ne découvre pas dans ses œuvres lorsqu'on ne veut pas s'appliquer à le découvrir, se répartit au contraire sur un nombre prodigieux d'éléments, domine une étonnante variété de rythmes. Il y a dans la peinture de Signorelli le triomphe de ce qu'en musique on nomme la *polyphonie*, et dans laquelle si peu de maîtres se sont montrés grands. A des siècles de distance Signorelli dans la peinture, Bach dans la musique ont été de grands polyphonistes, c'est-à-dire des maîtres poursuivant une mélodie grandiose, à travers la superposition de maintes autres mélodies formant l'harmonie la plus complexe et la plus riche qui soit.

Signorelli n'est pas seulement un maître savant entre tous, que n'arrête aucune difficulté, et qui par conséquent n'éprouve pas le besoin puéril de jouer avec les difficultés lorsque cela n'est point nécessaire. C'est aussi un esprit des plus élevés, un vrai et grand penseur, d'une profonde distinction, et n'ayant jamais rien de vulgaire jusque dans ses plus hardis caprices. Il a non seulement le sentiment de la grandeur, mais aussi, comme tous les maîtres

du terrible, le sentiment de la grâce, car ces grands maîtres de la terreur ne l'exprimeraient pas si bien s'ils n'étaient pas exquisement sensibles à toutes les nuances de la tendresse, de même que tous les grands satiriques sont des



PIERO DELLA FRANCESCA. — LE TRIOMPHE DE FRÉDÉRIC, DUC D'URBIN

connaisseurs et des vengeurs de la beauté. L'esprit de Signorelli a une tournure héroïque et qui n'appartient qu'à lui : elle se traduit par un abandon dans la force, par une élégance dans l'énergie, que peu de maîtres ont su ainsi

allier. C'est un de ces esprits que l'on peut appeler à bon droit : « magnifiques » parce qu'ils apportent dans la vie comme dans l'œuvre, une dignité, une grandeur naturelles, parce qu'ils ne sont capables de penser que de belles choses, et de les réaliser sans effort.

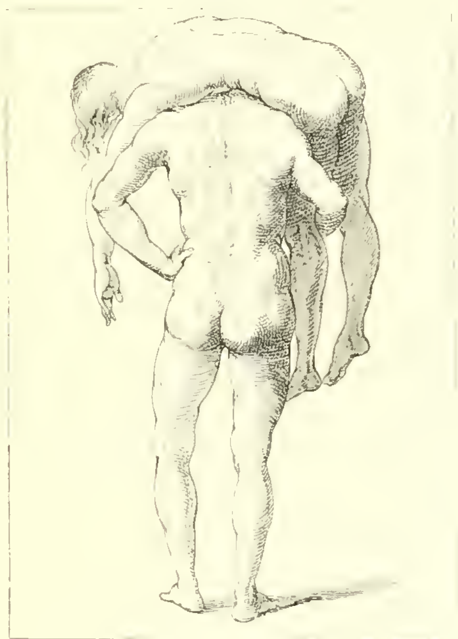
Mais il y a une réciprocité entre les dons de nature et le savoir conquis, et le laborieux élève de Piero della Francesca, le maître de la chapelle d'Orvieto n'a rien de commun avec les faciles et féconds exécutants ; il y a dans son œuvre autant de volonté que d'inspiration.

La vie de Signorelli a été longue et bien remplie. Luca di Egidio di Ventura de' Signorelli naissait à Cortone en 1441. Tout jeune il se rendait à Arezzo, et commençait ses études avec Piero della Francesca, auprès de qui il trouvait les meilleures, les plus profondes méthodes scientifiques et techniques que peintre pût trouver de son temps. A cette école, non seulement il s'assimilait le côté pour ainsi dire mathématique de la peinture, si cher à l'esprit de Piero della Francesca, mais encore, il poussait plus loin que son maître l'étude de l'anatomie et du nu qui l'attirait tout particulièrement. Il complétait son éducation à Florence, où l'on croit qu'il entra quelque temps chez Verrocchio ; ce qui est fort vraisemblable si l'on considère de son talent le côté énergique, caractéristique, la fine et nerveuse précision toute florentine et verrochiesque, l'aspect nettement sculptural. A Florence, il peignait divers tableaux : une *Flagellation du Christ*, une *Vierge entourée d'anges* (maintenant au musée de Milan), et pour Laurent de Médicis une *Vierge* (musée des Offices) et le *Triomphe de Pan* (musée de Berlin) ; enfin jusque vers la quarantaine de nombreux tableaux de chevalet.

Quoi qu'on en dise, il ne trouvait pas tout de suite des travaux dignes de son activité, de son savoir et de son puissant tempérament, puisque ce n'est qu'à l'âge de trente-sept ans qu'il lui était donné de décorer la sacristie de Lorette. Mais dorénavant c'étaient les grands travaux qui devaient principalement occuper sa vie : vers 1484 l'*Histoire de Moïse* à la Chapelle Sixtine ; en 1482 le vaste tableau de l'*Adoration des Bergers* (maintenant au Louvre) pour une église de Città di Castello ; en 1497 à Monte Oliveto, près de Sienne, le grand cycle de la *Vie de saint Benoît* ; à Sienne même, au palais Petrucci, une série de compositions allégoriques et historiques ; en 1499 enfin, l'immense œuvre de la chapelle commencée, dans la cathédrale d'Orvieto, par le grand Fra Giovanni.

La fin de sa vie est sévère, triste, traversée de douleurs, d'affronts et d'hommages. En 1502 et en 1506 il perd ses deux fils, dont il était fier. Son biographe nous apprend que l'héroïque vieux maître, lorsqu'un de ces fils fut mort, « il le fit, malgré sa douleur, dépouiller de ses vêtements, et avec une rare force d'âme, sans gémir, sans verser une larme, il le peignit, afin de

conserver l'image de celui que la nature lui avait donné et que la destinée jalouse lui retirait ». En 1508, il faisait un voyage à Rome, espérant obtenir de Jules II quelque décoration dans les Stanze du Vatican, et il revenait à Cortone après avoir obtenu un froid accueil. De nouveau en 1513, il tentait la même démarche auprès de Léon X et pour retourner dans son pays, il devait emprunter quelque argent à Michel-Ange, qui bientôt le lui réclamait avec une âpreté cruelle. Ainsi il était réservé aux deux plus célèbres artistes du XVIe siècle de se distinguer par l'outrage envers deux des plus grands maîtres du XVe, auxquels ils auraient dû toute reconnaissance, tout respect et toute admiration :



SIGNORELLI. — ÉTUDE (MUSÉE DU LOUVRE).

Raphaël faisant effacer les fresques de Piero della Francesca, Michel-Ange traitant de voleur Signorelli, auquel, lorsqu'il peindra à son tour le *Jugement dernier*, il empruntera bien autre chose que quelques deniers !

Signorelli avait pourtant bien quelque droit à se mettre sur les rangs pour contribuer à la décoration de ce Vatican où il avait déjà laissé de belles pages, et de revendiquer encore un coin dans Rome après avoir enfanté à Sienne et surtout à Orvieto deux des œuvres les plus glorieuses parmi tout ce qui avait paru jusqu'alors !

Ce furent de petites villes qui honorèrent le maître comme il devait être honoré, et pour un esprit de cette trempe heureusement, un tel hommage

sincère était une compensation suffisante de l'aveuglement et de la dureté de Rome. C'était Città di Castello le nommant citoyen d'honneur; c'était Cortone même l'appelant à d'importantes fonctions publiques, où sa droiture, sa probité, sa haute intelligence trouvaient à rendre de grands services. C'était encore Arezzo, envoyant chercher par une délégation un tableau commandé par un citoyen de la ville, et les membres de la confrérie de San Girolamo, pour laquelle cette peinture avait été commandée, l'emportant triomphalement, à pied, de Cortone à Arezzo, au milieu d'un grand concours de gens professant joyeusement leur admiration pour le talent et le caractère du vieux maître. Ce qu'achève de nous dire Vasari de ce caractère de Signorelli qu'il avait connu dans son enfance, est fait pour mettre notre estime pour l'homme à la hauteur de notre admiration pour l'artiste. Signorelli nous apparaît comme un type de courtoisie, d'obligeance, de vie délicate et seigneuriale, un esprit uniquement préoccupé de choses élevées, et surtout un maître zélé à transmettre libéralement à ses élèves tout ce qu'il sait, pour le plus grand progrès de l'art auquel il s'est voué; enfin laborieux jusqu'au dernier moment, et mourant pour ainsi dire, les pinceaux à la main (1523) ayant accepté de peindre, à quatre-vingts ans passés, une fresque, le *Baptême du Christ*, pour le cardinal Passerini, à Cortone. C'est une fin virile entre toutes, car la fresque exigeait une décision de jeune homme, et une main qui ne tremble pas.

Cette décision, cette étonnante fermeté dans le caractère et dans la pensée qui sont un des caractères propres de Signorelli trouvaient, pour s'exercer, un digne terrain dans les magnifiques séries de fresques de son âge mur et de cette vieillesse qui n'était que la continuation de la maturité.

Les fresques de la sacristie de l'église de la Santa Casa, à Lorette, conservent, à travers les retouches qu'on leur a infligées, sans comprendre que les ruines d'une belle chose sont toujours éloquentes, tandis qu'une belle chose restaurée ne se ressemble plus, une verve et un jet qui déjà annoncent le grand artiste; ce sont des figures d'Anges, d'Évangélistes, de Pères de l'Église, puis l'*Incrédulité de saint Thomas* et la *Conversion de saint Paul*. On a remarqué avec raison des analogies entre la première de ces compositions et le groupe de Verrocchio à Or San Michele. Toutefois la transcription est des plus libres, et tout en y rendant un hommage à celui qu'on suppose avoir été un de ses maîtres, le peintre n'aurait pas laissé d'être avant tout lui-même.

Il y a encore une affirmation plus accentuée de son style et de ses qualités personnelles dans les fresques de la Chapelle Sixtine. Ici, bien qu'il soit incontestable que Michel-Ange est le maître absolu du lieu, Signorelli domine encore tous les autres. Botticelli y déploie, avec une simplicité et une émotion nouvelle, ses grâces ensorcelantes; le Pérugin y compose, avec une fermeté et une netteté dignes de ses meilleurs moments, une scène admirablement agencée;

Ghirlandajo, sans plus d'effort et sans moins de tenue qu'à Santa Maria Novella, se montre peintre noble et complet. Il n'est jusqu'à Cosimo Rosselli, moins puissant que les autres, quoiqu'un maître encore, qui ne se surpasse. Mais



SIGNORELLI. — VIERGE.

Signorelli est le plus nerveux, le plus varié et le plus original. Le mélange de l'histoire et du portrait, des personnages bibliques et des types contemporains s'y opère comme chez Ghirlandajo, avec autant de liberté que de franchise, mais d'une manière moins froide, moins systématique, que chez ce voisin. Les groupes sont plus animés, les personnages ont une tournure plus vivante, ils

posent moins devant un peintre. La costumerie est aussi originale que les mouvements sont variés. Tout cela est écrit avec une force extrême, enfin le paysage où se développent ces actions de la *Vie de Moïse* est tout à fait admirable.

Les *Scènes de la vie de saint Benoît* au couvent de Monte Oliveto prêtent encore plus, peut-être, par la succession des épisodes pieux, des motifs légendaires et miraculeux, et même des traits familiers et ingénus, à la manifestation du génie de Signorelli dans tout ce qu'il avait d'éclat et de vivacité. Il y a là des scènes pleines d'enjouement, et d'autres d'un accent superbement belliqueux. Qu'il montre de jeunes moines désobéissant à la règle et faisant une escapade dans une auberge, ou que dans les Entrevues de saint Benoit avec l'écuyer de Totila, et avec Totila, il oppose la gravité, la simplicité intrépide et recueillie des religieux au fracas des harnachements, au luxe insolent, à l'allure bravache et dégingandée des barbares, épées battant les jambes vêtues de chausses mi-parties, regards de défi, colères mal maîtrisées, poings crispés, corps s'appuyant lourdement sur le support des hallebardes, Signorelli est toujours le même narrateur épique, le même nerveux et sonore poète. Il a le sens des plus austères grandeurs et des plus sauvages affectations. C'est un compositeur sans pareil, groupant les plus curieux contrastes, faisant surgir les plus brillants spectacles : enfin, une fois de plus, il se montre paysagiste aussi merveilleux que merveilleux arrangeur de scènes et c'est ici que nous en ferons pour la dernière fois la remarque, car dans ses fresques d'Orvieto, le paysage proprement dit se trouvera comme forcément éliminé pour faire place uniquement à de prodigieux paysages d'êtres.

C'est en effet le poème de l'être sous tous ses aspects, que le cycle d'Orvieto, poème inouï de grandeur, et qui, on ne saurait trop le dire, retire toute priorité d'invention, de création et d'exécution à Michel-Ange, du moins pour le *Jugement dernier*, car pour le reste, on ne peut pas en deux mots escompter l'opinion qu'il faudra s'en faire. On pense sans cesse au *Jugement dernier* de la Chapelle Sixtine lorsqu'on veut imaginer un terme de comparaison pour les choses de la plus grande tournure, et c'est en songeant à cette page immense que l'on qualifie une œuvre, une figure, de michelangelesque. En vérité, ce serait un terme comparatif plus grand encore, si l'on pouvait dire de cette peinture qu'elle est « signorellesque ». C'est l'humanité entière, l'humanité humaine et l'humanité surnaturelle, que Signorelli a entrepris de chanter, c'est l'être à tous ses états de périssabilité et de gloire qu'il fait fourmiller, tressaillir, panteler entre la terre et les cieux, entre les gouffres et les mondes. Création, conception d'un philosophe dominateur autant que d'un artiste visionnaire, et en même temps, si l'on peut redescendre de ces hauteurs aux admirations seulement de l'ouvrier, — on le doit d'ailleurs, car le premier degré, l'appui indispensable

du sublime, c'est la perfection matérielle du métier, — ce sont des recherches de forme, de mouvement, d'architecture de lignes, comme jamais il n'en fut tenté et réalisé.

Ce vaste poème qui est celui de la vie, de la mort et de la résurrection, est l'image même des destinées de l'âme dans son éveil, dans ses troubles, ses orages, ses refuges de joie et de peine. Certes, nous ne voulons pas dire que tel a été expressément le but de Signorelli, et qu'il a caché sous son œuvre de telles intentions symboliques, à la façon d'un Alighieri. Mais c'est bien, plus qu'aucune autre, et avec des moyens de peintre, comme Dante avait mis en œuvre toutes les ressources de la poésie, l'œuvre de Signorelli qui est la *Divine Comédie* de la peinture

Si ce sens caché n'existe pas littéralement dans l'œuvre (et pourquoi n'y serait-il pas cependant?) l'artiste le suggère dans nos esprits, puisque, devant le drame énorme qu'il a retracé, nous passons par toutes ces émotions générales, par ces troubles puissants d'un être en proie aux luttes de la vie, d'une âme aux prises avec le doute, le désespoir et le retour à la lumière. Les passionnantes recherches à travers les philosophies, les doctrines qui tiraillent et ne laissent qu'agitation et incertitude, peuvent trouver leur reflet dans cette *Prédication de l'Antechrist*, dans l'émotion de cette foule qui prête l'oreille et se trouble à sa parole. Lorsque la vérité se fait soudain jour avec fracas, dans un être, dans une société tout entière, ce sont les mêmes effarements, les mêmes attentes encore mêlées d'angoisses, les mêmes joies naissantes que celles qui font tressaillir ces *Ressuscités* à l'appel foudroyant des anges, dans la seconde composition. Enfin jamais l'image du désespoir ou de l'allégresse humaine, quelle que soit leur cause, n'a été retracée avec une pareille force, un pareil mouvement que dans cet *Enfer* et dans ce *Paradis*.

Mais quoique cette morale, en quelque sorte, de l'œuvre, doive forcément frapper tous ceux qui ont médité à ses pieds, se sont émus et remplis d'elle, nous n'avons ici qu'à en dire l'importance au seul point de vue de la science de la peinture, et de la place à lui assigner dans l'école.

La chapelle de la Vierge de Saint-Brizio, en la cathédrale d'Orvieto, était spacieuse et se prêtait bien au grand développement d'une décoration. Les deux parois latérales offrent de belles surfaces : celle du côté de l'entrée et celle opposée à l'entrée et percée de claires baies, étaient encore assez importantes pour que des scènes de quelque étendue y fussent retracées. Enfin les huit compartiments formés par les arêtes de la voûte, élevée de plus de treize mètres, permettaient de faire apparaître de triomphantes figures. C'est du côté de l'entrée que Signorelli retraça les *Signes précurseurs de la fin du monde* ; sur les parois latérales qu'en vastes scènes accouplées deux à deux et terminées en pleins cintres, il peignit l'*Antechrist*, la *Résurrection de la chair*, d'une part, et de l'autre, les *Damnés* et les *Élus* ; enfin sur la paroi qui fait face à l'entrée, il reprit en

un beau groupement tous ces éléments terrestres, célestes ou infernaux. Quant aux compartiments du plafond, respectueusement, et ce respect était à lui seul un trait de génie magnifique, il observera la division qui avait été commencée par Fra Angelico. Le grand religieux avait sur deux de ces compartiments étagé de graves et grands groupes de Patriarches et d'Apôtres. Signorelli adopta la même disposition, et tout en conservant son style à lui, presque le même style que celui de l'Angelico, pour les groupes d'Anges, de Prophètes, de Vierges, de Pères de l'Église et de Martyrs. Ce maître si original, si différent de tous, avec sa note si nerveuse, si stridente, s'effaçait en quelque sorte devant Fra Giovanni, tenant pour ainsi dire à travailler sous ses ordres, et, qu'il ait exécuté ces compartiments d'après des croquis laissés par son aîné, ou qu'il ait, de sa propre imagination, associé son inspiration à celle du puissant et doux artiste, cette sorte de vœu d'obéissance n'en est pas moins exemplaire. Et plût au ciel que les despotiques maîtres du XVI[e] siècle eussent, tout en accomplissant leur mission de novateurs, témoigné une semblable déférence à leurs grands prédécesseurs!

Les *Signes de la fin du monde* annoncent déjà l'effroi du drame qui va se développer : des palais s'écroulent d'où sortent des femmes, des hommes épouvantés; des juges, des devins s'efforcent de faire appel à leur savoir inutile; et, d'autre part, ce sont des foudroiements, des corps qui viennent s'abattre sur le sol, des cieux terribles où meurent les astres, et d'où descendent les ouragans et crèvent les nuées.

La composition de l'*Antechrist* offre quelque analogie avec celles de la Chapelle Sixtine. Même pittoresque mélange de costumes contemporains, même paysage accidenté, mais cette fois avec de splendides architectures, et de par la ville, ce sont des allées et venues de groupes agités par la parole néfaste, des crimes commis, de pseudo-miracles, et toutefois, comme une annonce de ce qui va se produire bientôt, dans une autre partie de la composition, le châtiment de l'Antechrist et de ses zélateurs, indiqué, au second plan par un ange qui se précipite d'un vol foudroyant sur le faux prophète qu'il abat, tout en faisant pleuvoir une effroyable grêle, sur le groupe d'hommes renversés et hachés comme fétus.

Or ces deux compositions sont traitées dans un parti brillant et pittoresque tout à fait spécial, avec lequel les autres vont faire un saisissant contraste. C'est là, en effet, l'image des villes et des hommes du temps même de Signorelli. Ce sont les costumes et les types de son époque; lui-même, dans l'une, s'est représenté dans un coin, avec sa figure sévère et méditative, contemplant sans effroi comme sans joie, en homme impavide que les cataclysmes ne peuvent abattre, les spectacles terribles ou radieux qu'il a créés. Pourtant il aurait quelque raison de pâlir devant son œuvre, car les grands ouvrages d'un seul homme, une fois achevés, quand ils sont de cette importance, ont quelque chose de surhumain,

et telle est la difficulté de l'art que, même pour de moins vastes travaux, l'artiste qui les a faits peut douter un instant qu'ils soient sortis de lui. Mais revenons-en au contraste que nous voulons signaler. Dans les autres compositions, en effet, ce n'est plus ce caractère de vie présente, de vie tumultueuse et troublée. Cela se



SIGNORELLI. — LA CÈNE DE LA CATHÉDRALE DE CORTONE.

passe dans des régions idéales, dans des régions indéterminées de rêve, d'où le costume et l'architecture sont bannis, où la créature apparaît dans sa nudité.

Et cette nudité est hideuse ou resplendissante selon que la créature est à l'état de péché ou à l'état de grâce, selon qu'elle est damnée ou élue. Ici l'art du

dessinateur est vraiment mystérieux, incompréhensible, dans sa puissante subtilité. En effet, ce ne sont que de faibles différences graphiques qui provoquent en nous ces différences de sensations. Signorelli n'a eu recours à aucun artifice pour établir des distinctions aussi formidables. Ces anatomies sont les mêmes, identiques sont les proportions, identique l'exécution. Seules des différences d'expression et de mouvement existent, et encore sont-elles indéfinissables.

De plus, le peintre a obtenu un effet extraordinaire par les proportions différentes qu'il a données aux humains qui s'agitent sur la terre, et aux célestes personnages qui apparaissent dans le ciel. Ceux-ci ont été dessinés sensiblement plus grands, de telle sorte qu'ils semblent d'une enjambée franchir nos misérables régions. Ils ne volent pas dans le ciel à la façon des puériles figures plafonnantes que les arts de décadence se croiront obligés de faire pulluler; ils y marchent, comme si un terrain solide était sous leurs pieds, et comme on ne le voit pas, ce terrain, comme il y a tout au plus un léger appui de nuages, l'effet est produit encore plus terrifiant, lorsqu'on aperçoit ces grandes silhouettes évoluant, droites et actives : anges sonnant de la trompette dans la *Résurrection*; archanges bardés de fer, casques en tête et glaives tirés, dans la *Damnation*.

Cette *Résurrection* est poignante : des humains sortent de terre et d'autres déjà ont pu s'ériger fermes sur leurs pieds, regardant éperdus les cieux qui s'entr'ouvrent et les grands sonneurs de buccins ; certains sont encore affaissés sous le poids du sommeil lourd de la mort, ne savent comment se tenir, semblent ne pouvoir jamais se réveiller complètement; des squelettes attardés surgissent encore du sol; mais la plupart sont déjà tout palpitants ou tout émerveillés de l'attente, ayant repris, comme il est écrit, la corporelle apparence qu'ils avaient de leur vivant.

Décrire les mêlées terribles, les féroces ruées de démons sur les condamnés, les supplices commençants, rapts d'hommes et de femmes par des diables volants, prises de possession par les ricanants et cornus bourreaux qui s'attachent, se collent à leurs justiciables, les enlacent, s'incorporent à eux, entrent dans leurs chairs fraîchement ressuscitées leurs bras brûlants et pestilentiels, décrire tout cela serait de la littérature, et quelle inutile littérature! Vouloir donner par les mots une idée de cette infinie variété de lignes, d'attitudes, de mouvements, cette portion d'océan dont chaque vague est un être humain ou fantastique! Une remarque cependant peut être faite. Ce n'est plus ici l'enfer naïvement terrifié du délicieux Angelico en son *Jugement dernier* à l'Académie de Florence. Le peintre n'est pas lui-même effrayé de ce mouvement qu'il déchaîne. Il est devenu, bien qu'ayant travaillé de haute verve et quoique peut-être croyant très sincèrement aux peines finales, absolument maître de ses effets, et c'est pour cela sans doute que son Enfer est un bien autre arsenal de tortures que les flammes bénévoles déjà trop cruelles à peindre pour le compatissant moine. Signo-

relli se montre un puissant chef d'orchestre de la terreur. Nous ne reviendrons pas sur l'effet surprenant des archanges *marchant* en plein ciel. C'est par ce mélange de sérénité et de violence que l'œuvre atteint ce maximum de beauté et d'étrangeté. Les recherches anatomiques les plus audacieuses et les plus sûres sont innombrables, mais, quelle que soit leur variété et leur imprévu, elles ne sont jamais puériles. Avant et après Signorelli, on poussera bien plus loin l'exagération, mais jamais plus loin la science, et ce qu'il y a de plus remarquable dans cette science prodigieuse, c'est qu'elle garde toujours la mesure, sans que l'expression soit affaiblie.

La composition des *Élus* est peut-être la plus importante de toutes par son architecture d'une éloquence sublime, et par son admirable recherche du dessin et de l'expression. Rien n'est plus simple et plus fort. Par un tour de force inouï, avec une cinquantaine de figures, sans plus, le peintre a donné l'idée de foules pleines d'allégresse, et de célestes béatitudes se déployant à l'infini. Toujours dans ce nu, cette fois sans palpitation d'inquiétude ni contorsion de terreur et de souffrance, mais calme et radieuse, la foule des bienheureux tient les regards dirigés vers les cieux qui se sont ouverts et où ont apparu les anges. Sauf deux, toutes ces figures sont debout ; certaines ont les mains jointes, d'autres ont le geste éloquent d'une main qui s'écarte et d'une autre qui vient presser la poitrine ou encore les deux bras éloignés du corps comme dans une impossibilité d'exprimer ; d'autres bienheureuses se tiennent fraternellement enlacées. Neuf grandes figures d'anges assis, les ailes éployées, et jouant de divers instruments, forment comme une voûte immense, couronnant cette foule, et dans l'intervalle de cette voûte, sont encore une dizaine d'anges jetant des fleurs, accueillant, invitant et couronnant avec de beaux et larges mouvements de tendresse. Chose étonnante, voulue d'ailleurs, le peintre a ici employé une gamme de colorations graves, austères, pour rendre toute cette allégresse. Il semble évident qu'il a tenu à ce que toute l'expression jaillît de la forme et non de la couleur, qui aurait pu être en pareille circonstance un moyen trop aisé. C'est la forme et la forme seule, une forme pleine, rayonnante, comme ayant le poli d'un marbre, qui prouve cette sensation de beauté, de douceur et de calme exaltation. Peut-être est-ce là un des plus grands miracles de l'art ; car donner l'idée de la joie par les grandes orchestrations et les gerbes des plus éblouissantes sonorités est sans doute le fait de magnifiques tempéraments comme l'ont été ceux de tels grands vénitiens. Mais obtenir cette griserie de triomphe, cette expansion lumineuse, cette harmonie de fête sans fin par des moyens de précis et presque abstrait modeleur, par des moyens qui, peu s'en faut, confinent à la sécheresse, c'est là le fait de la plus grande force de conception et de la plus grande possession de métier qui se soient jamais rencontrées. Les proportions merveilleuses, déjà signalées dans les autres compositions, entre les per

sonnages surnaturels et les personnages humains, sont pour beaucoup dans cet effet grandiose, et il vaudrait la peine de chercher à déterminer ces proportions par les plus délicates et les plus attentives analyses. Le modelé vient contribuer puissamment à faire rendre à ces proportions tout leur effet. Ce modelé est d'une beauté extraordinaire, et en ses plus parfaits morceaux, Raphaël ne dépassera pas la perfection et la force d'exécution, par exemple de telle vierge debout au premier plan. Copier les formidables raccourcis, les violentes musculatures de Michel-Ange ne pouvait que lancer l'école dans une voie dangereuse et fausse. S'inspirer des formes si élégantes et si simples, du modelé si beau de finesse et de plénitude de Signorelli, dans cette incomparable fresque des *Bienheureux*, ne pouvait et ne pourra à travers les temps que maintenir une école ou un artiste en vérité, en santé et en réelle noblesse de dessin.

Comme remarque accessoire après de telles constatations, on pourra voir que Signorelli a pour ainsi dire formulé tous les caractères de la beauté ombrienne, telle que la rendit aussi, mais avec moins de dignité, le Pérugin, et que dans ses premières œuvres la continua littéralement, mais avec un charmant accent de distinction, Raphaël. Le type idéal ombrien est là, aussi nettement gravé que le type idéal florentin l'était avec Botticelli et Ghirlandajo. Mais à quoi bon poursuivre ces remarques du moment qu'elles ne peuvent pas faire l'objet d'un ouvrage entier, au lieu d'un court chapitre de précis? Les fresques de Signorelli à Orvieto sont un monde qui n'a pas encore révélé tous ses secrets, mais qu'il faudra étudier, lorsqu'on voudra les lui arracher, comme il a été conçu, à la fois scientifiquement et artistiquement.

Dans le coup d'œil à vol d'oiseau que nous avons jeté sur l'œuvre de Signorelli, nous avons omis de citer beaucoup des peintures qu'il exécuta dans l'intervalle de ses grands cycles. Énumérons au moins les principales. Le Louvre en possède une vraiment de premier ordre, cette *Adoration des Mages*, si luxueuse et si sentimentale à la fois, avec le jeune mage blond, qui se présente à gauche dans une si délicate et si noble attitude ; puis un fragment de composition d'une grande allure et qui va malheureusement se ruinant. A la National Gallery, encore deux superbes peintures, la *Circoncision* et la *Nativité*, puis le *Triomphe de la chasteté*, un des fragments du palais Petrucci, de Sienne. A Berlin, c'est le superbe *Triomphe de Pan* et un admirable tableau d'autel. Quant à l'Italie, elle est riche en œuvres saisissantes où l'âpre grandeur de Signorelli peut être admirée. Peut-être n'y a-t-il rien de plus beau dans toute son œuvre que la *Mise au tombeau* à San Nicolo de Cortone, si simple et si grande, avec un groupe d'anges d'une affolante beauté. A Volterra, c'est la Madone du Palazzo dei Priori, et l'*Annonciation* de la cathédrale ; à Cortone encore une *Conception avec des Prophètes*, une *Adoration des bergers*, à la cathédrale, une *Cène* infiniment saisissante de composition ; à Arezzo, une grandiose *Madone* s'élevant au-dessus

de divers saints. A Florence, outre les importants tableaux des Offices, la grave et grande *Madone entre des saints* de l'Académie des Beaux-Arts. A Sienne, enfin, une composition mythologique extrêmement curieuse, *Énée fuyant Troie*, qui nous fait voir aussi un côté très intéressant de l'esprit de Signorelli, le peintre lettré, l'esprit cultivé autant qu'artiste savant; nous en trouverions encore une preuve et des plus riches, des plus attachantes, dans toute une partie de la décoration d'Orvieto, que nous n'aurions pas la place d'étudier en détail, les médaillons en grisaille ornant les soubassements des grandes fresques, médaillons retraçant avec une verve, une invention, une connaissance et une divination de l'antiquité vraiment merveilleuses, les épisodes des plus grands poèmes d'Homère, de Virgile, d'Ovide, de Lucain, et aussi de la *Divine Comédie*. Mais que de surprises encore on aurait eu en étudiant à fond tout cela !

Lorsque Signorelli traita avec Orvieto, le contrat le qualifia de « famosissimus pictor in totà Italià ». Ce jugement, que la Rome de Raphaël et de Michel-Ange sembla infirmer, a été repris et réaffirmé par la postérité, et peut-être même le temps à venir y mettra-t-il encore plus de passion et d'enthousiasme que le nôtre.

CHAPITRE VI

Suite de l'école ombrienne. — Le Pérugin. — Pinturicchio.

Les contemporains et successeurs de Signorelli en Ombrie sont fort divers de personnalité et de tendances. Il est plus aisé de les étudier comme ils se présentent que de déterminer les caractères généraux de l'école qui, à la même époque présentait des archaïsants comme Nicolo da Foligno, des peintres savants et purs comme le Pérugin, véritables types de la perfection technique du XVe siècle, et des assimilateurs, des concentrateurs puissants comme Raphaël, appartenant au contraire tout entiers à l'esprit et à la forme du XVIe siècle malgré leur éducation et, presque, leur naissance. Tout au plus pourrait-on distinguer dans l'école ombrienne tantôt plus de douceur, de souplesse, tantôt au contraire, plus de sauvage énergie que dans l'école florentine, et l'on en pourrait trouver déjà un exemple avec Nicolo da Foligno.

Celui qui est plus connu sous le nom d'ailleurs inexact de Nicolo Alunno, — le vrai nom est Nicolo di Liberatore Mariani, da Foligno (1430-1502), — est un peintre puissant et original. C'est peut-être le plus sec, le plus anguleux, de toutes les écoles italiennes. Mais cette sécheresse qui est chez lui comme une écriture, et s'accompagne d'une mimique violente, ne va pas sans de belles et éloquentes qualités. Il réunit les contrastes que l'on trouve dans cette école ombrienne, qui offre les côtés les plus sombres et en même temps les plus doucement mystiques, mais c'est surtout le premier qui domine. En somme ces contrastes sont ceux-là mêmes que présente la race et la contrée où, proches l'une de l'autre, Assise possédait de grands et doux saints et Pérouse de terribles et impétueux capitaines. Un tableau d'Alunno est toujours une chose saisissante par on ne sait quelle passion communicative ; c'est peint avec soin et une sorte de ferveur concentrée qui ferait penser à un Fra Angelico violent et farouche. Formes ascétiques, ardeurs froides, sortes d'exaltations de couvent, de tendresses

qui ne réchauffent point et d'amours stériles, mais une grandeur dans tout cela. Et pourtant, avec cela une grâce incontestable dans les figures d'Anges et de Vierges, une fraîcheur de coloris assez particulière, mais qui n'est point le doux éblouissement de celui d'Angelico, un peu comme serait une fleur sans parfum. En somme un très important artiste et qui ne peut laisser indifférent. On le connaîtrait mal, ou plutôt l'on ne saurait qu'une face de son talent si l'on n'avait vu que la prédelle qui est au musée du Louvre et qui montre des *Scènes de la*



NICOLO DA FOLIGNO. — LA FLAGELLATION.

Passion, extrêmement mouvementées, énergiquement grimaçantes et d'une couleur que le temps a fort altérée. Mais les deux polyptyques du musée du Vatican, le *Crucifiement* et le *Couronnement de la Vierge*, le ravissant tableau à deux faces du musée de Bologne, représentant d'un côté l'*Annonciation*, de l'autre une *Vierge entre des saints*, enfin une *Madone* du musée Brera, entourée d'anges fins et délicats, voilà ce qui permet le mieux de comprendre l'action réelle exercée par Nicolo da Foligno sur ses contemporains et de le rattacher directement au mouvement qui allait trouver dans le Pérugin son incarnation la plus caractéristique, mais aussi la plus assagie.

D'autres maîtres sont encore à citer avant Pérugin qui a joué un rôle si important et que l'on a aujourd'hui quelques tendances à rabaisser. D'abord un prédécesseur d'Alunno lui-même, Giovanni Boccati da Camerino, dont on conserve au musée de Pérouse un séduisant tableau. Puis deux maîtres du temps et des tendances de Gentile da Fabriano, Ambrogio et Lorenzo da San Severino, qui vers le commencement du xv[e] siècle peignaient dans l'oratoire de la confrérie de San Giovanni à Urbin, de charmantes fresques de la *Vie de saint Jean Baptiste* tout à fait dans le goût de costumerie, de paysage, et du grâce physionomique de Gentile da Fabriano lui-même, avec encore un accent d'ingénuité giottesque. Enfin, dans les temps qui nous ramènent à celui du Pérugin, des artistes tout à fait savants, accomplis et débarrassés de toute hésitation, tels que Benedetto Bonfigli, Fiorenzo di Lorenzo, et Melozzo da Forli.

Bonfigli (mort en 1496) se rapproche de l'école de Piero della Francesca. Un de ses plus remarquables tableaux, une Madone entourée de saints, à la Pinacothèque de Pérouse, mérite, par sa belle tenue, une attention toute particulière. Fiorenzo di Lorenzo (mort en 1521) d'un tempérament plus rude, semble se rattacher non seulement à l'école de Piero della Francesca, mais encore à celle du maître de Mantegna, Squarcione, que nous étudierons plus loin. Nous citerons de lui, entre autres, à la Pinacothèque de Pérouse un bien beau tableau d'autel, en parfait état de conservation avec sa niche pour le tabernacle : de chaque côté saint Pierre et saint Paul, et au-dessus la Vierge et l'Enfant dans une radieuse couronne de chérubins, entre deux anges en adoration. Ces deux maîtres délicieux mériteraient une étude particulière.

Pour Melozzo da Forli (1438-1494) il appartient aussi à cette école non moins sûre d'elle-même, auprès de laquelle Raphaël devait trouver ce langage tout fait, déjà presque trop fixé, auquel il ne pourrait plus ajouter que la séduction de ses dons personnels. Nous aurions pu également classer plus loin ce beau peintre, dans l'école de Padoue à laquelle il se rattache par Squarcione son maître, auquel d'ailleurs il ressemble assez peu. C'est au musée du Vatican que se trouve l'œuvre la plus accomplie que le temps nous ait laissée de Melozzo, une fresque subsistant de la décoration de la bibliothèque Vaticane et représentant Sixte IV qui reçoit l'hommage de son bibliothécaire Platina. La nette et grave tenue des personnages fait penser à Ghirlandajo, une science accomplie de l'architecture et de la perspective se constate, et la couleur est tendre et vive à la fois. On montre aussi, dans la sacristie de Saint-Pierre, des fragments de fresques, de gracieux anges musiciens, d'un style un peu efféminé, qui malheureusement ne peuvent donner une idée de l'ensemble important dont ils furent détachés, les fresques plafonnantes de l'église Santi Apostoli. Enfin, à la National Gallery et à Berlin sont des figures allégoriques des *Arts libéraux* qui

montrent aussi l'élégance châtiée de Melozzo, mais qu'on souhaiterait d'un accent plus mâle, et d'un style plus vraiment personnel.

A Melozzo da Forli se rattache Marco Palmezzano (1456-1537) dont le temps a respecté, à Forli, dans l'église de San Girolamo et Biaggio, de très belles et nettes fresques, la Vie de saint Jacques ; puis un autre notable peintre, très intime ami de Melozzo, Giovanni Santi, rien moins que le père de Raphaël (mort



MELOZZO DA FORLI. — FIGURE D'ANGE (SACRISTIE DE SAINT-PIERRE).

en 1494). Giovanni Santi n'aurait peut-être pas, sans cela, et malgré ses qualités personnelles, conquis de titres à une très profonde attention dans l'histoire de l'école ombrienne. Il ne manque pas de savoir, mais de caractère ; il résume, avec un certain air de gaucherie et comme d'ingénuité endimanchée, le côté doux et résigné de l'école. A l'Instituto delle Belle Arti, à Urbino, une Madone avec des saints, et, dans le haut du tableau le Père Éternel entouré d'anges et tenant la boule du monde, est un tableau évidemment bien intentionné, un peu lourd,

rappelant toutes les formules du temps, formules de grâce, comme de dignité ; mais il y a là, en somme, peu de distance à franchir pour arriver à Raphaël. On peut, il est vrai, trouver que ce pas à franchir est le plus considérable. Une autre Madone, au palais communal de Gradara, est un tableau d'une tenue supérieure ; entourée de quatre saints, la Vierge est simple, fine et noble,



MELOZZO DA FORLI. — FRAGMENT DE LA CRÉATION DES ANGES.

et, là encore, on n'aurait pas de peine à discerner l'héritage que Santi a pu transmettre à son fils.

Mais c'est avec deux peintres des plus importants en eux-mêmes, le Pérugin et le Pinturicchio, que nous voyons le mieux, et la genèse de Raphaël et l'aboutissement de toute l'école ombrienne, mis à part bien entendu la place et le rôle exceptionnels de Signorelli.

Le Pérugin est un grand et un très grand peintre; voilà ce que l'on a besoin

d'affirmer tout d'abord aux artistes qui finissent par se lasser de son abondance et des défauts qui s'y montrent, aux amateurs d'art qui subissent la



MELOZZO DA FORLI. — LE PAPE SIXTE IV NOMMANT PLATINA PRÉFET DE LA BIBLIOTHÈQUE VATICANE.

même impression, et qui peuvent avoir été plus violemment conquis par d'autres rencontres, enfin ce qu'on a pour ainsi dire besoin de s'affirmer à soi-même

pour retrouver la vraie raison des premières sensations qu'il nous a produites, et qui étaient toutes de vivacité, de force et de fraîcheur. Le Pérugin est même non seulement un grand peintre, il est aussi un grand artiste, puisqu'il a su d'une manière saisissante se créer un langage, des types, une expression, une manière, une exécution qui sont entièrement à lui et qui sont reconnaissables en tout et partout.

A ceux qui sont tentés de parler légèrement du Pérugin et de le condamner à un mépris sans appel, — je ne fais qu'enregistrer une opinion assez courante parmi des artistes même importants de ce temps-ci, — il faut dire avant toute concession que l'artiste qui n'aurait produit que la *Descente de croix* de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, la grande fresque de Santa Maddalena de' Pazzi, celle de la Chapelle Sixtine, et enfin le *Tobie* et le triptyque bleu de la National Gallery, sans compter pour le moment un bon nombre d'autres morceaux exquis, tels qu'on en voit à Pérouse, à Rome, et dans plus d'un musée d'Europe, a droit à une grande admiration, car ce sont là des œuvres précieuses, décisives, et qui revendiquent une très haute place dans l'école.

D'autre part, on peut accorder à ces mêmes critiques que par la surproduction, par la tendance à lâcher l'exécution, à maniérer le dessin et l'expression pour le goût du vulgaire, à fabriquer enfin et à faire fabriquer des quantités considérables d'articles de boutique, le Pérugin ne peut pas d'une manière absolue mériter le même respect, inspirer les mêmes pures passions que les grands maîtres impeccables devant leur art et devant leur conscience. Mais c'est là que doivent se borner les restrictions, car faire un procès de tendance à cet artiste, chercher dans les inégalités morales que lui attribue une biographie trop bien ou peut-être trop mal connue, les motifs de son inégalité artistique, est une tâche puérile et qui s'évanouit dès les premières constatations d'une grande perfection technique et d'importants apports dans le patrimoine.

Un des points les plus intéressants à étudier tout d'abord avant même d'examiner la personnalité curieuse du Pérugin, c'est la façon dont cette personnalité s'est formée. On voit très clairement après cela en lui les éléments qu'il a su fondre dans son œuvre non sans force et harmonie.

Pietro Vannucci (1446-1523) naît à Citta della Pieve, d'une famille de pauvres; on remarque, mais ceci ne devrait être noté que plus loin, que la peur de connaître de nouveau les affreuses privations de ses jeunes années, l'ont rendu plus tard extrêmement sensible au gain pour ne pas dire âpre. Quoi qu'il en soit, c'est à Pérouse qu'il se rend, étant encore enfant (d'où son surnom de Perugino), et là il est à même de former son talent naissant aux sources mêmes de la peinture ombrienne. Il est élève de Bonfigli, qui lui communique sans doute sa netteté et sa grâce, de Piero della Francesca surtout qui, au point de vue scientifique et technique, est un maître incomparable et qui le rompra

à toutes les difficultés de perspective, d'anatomie et de couleur. Enfin lorsque

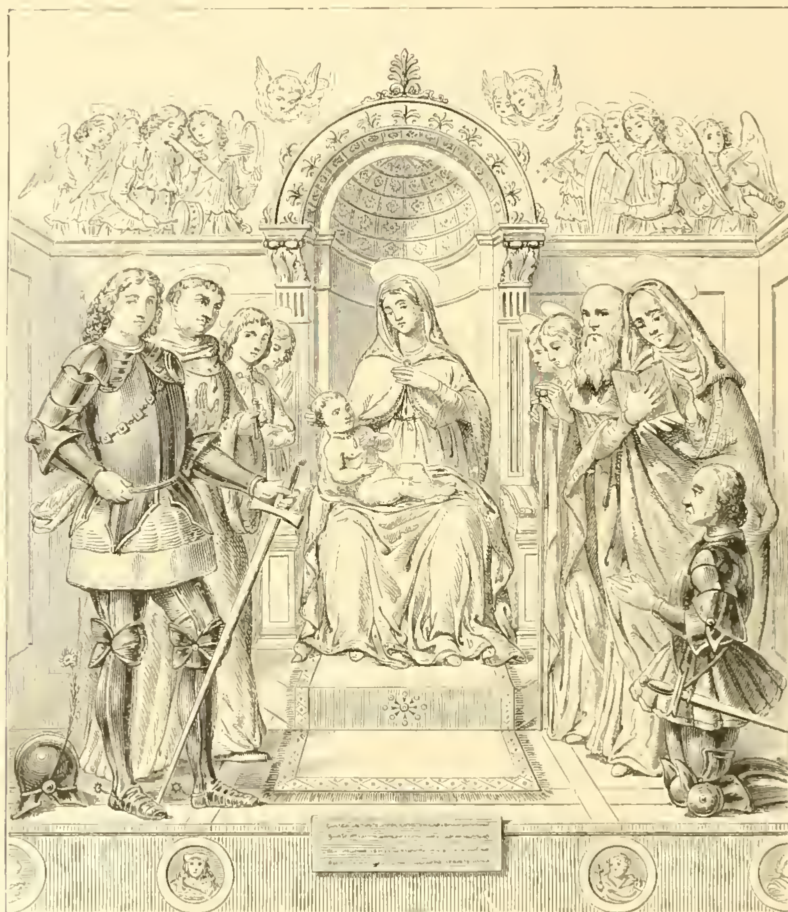


GIOVANNI SANTI. — VIERGE ET SAINTS.

jeune homme il se rend à Florence, son séjour à l'atelier de Verrocchio

achève de l'initier à tout ce qu'il y a de plus rigoureux en fait de modelé et de plus précieux en fait de beauté de matière.

Voilà donc une éducation que les circonstances ont faite véritablement exceptionnelle, et il paraît déjà impossible qu'un peintre d'ailleurs bien doué, original et actif, qui aura été à même de recueillir de tels enseignements, tombe jamais



GIOVANNI SANTI. — VIERGE.

dans le complet médiocre, même en ses pires négligences et redites, et c'est absolument le fait du Pérugin. Au contraire, quand il prendra un réel intérêt à sa tâche, quand une raison quelconque, de prix ou de goût, lui feront mettre à un morceau toute son attention, le morceau sera d'une inattaquable perfection, et c'est encore le cas de notre peintre.

Il peut être indiqué ici un fait qui a quelque intérêt. A l'atelier de Piero della Francesca, le Pérugin s'est trouvé le camarade de Signorelli. Or, il faut

noter, sans savoir à quoi précisément l'attribuer, certaines communautés de types dans l'œuvre des deux peintres. Il est certain que, par exemple, telle figure de jeune homme ou de vierge dans la fresque des *Élus* d'Orvieto, a plus d'une ressemblance, non pas littérale, mais expressive, avec les types dits péruginesques. Toutefois à supposer que Signorelli les ait empruntés à Pérugin, il



LE PÉRUGIN. — VIERGE ET SAINTES.

leur a donné un caractère infiniment plus haut et plus fort, et si, au contraire, c'est Pérugin qui les a reçus de Signorelli, il les a peu à peu tournés vers la suavité et parfois même la mièvrerie. De toute façon le fait était à signaler, car il est très frappant.

Pérugin est resté pour la première fois à Florence jusque vers 1480, et déjà il était connu et jugé digne de travaux importants. Sixte IV l'appelait alors à Rome et lui confiait la plus importante partie des décorations de la Chapelle

Sixtine. Il ne reste de ce qu'il fit que les deux admirables fresques du *Baptême du Christ* et de la *Vocation de saint Pierre*, et c'est à Michel-Ange qu'il était réservé d'effacer, pour y substituer le *Jugement dernier*, les vastes compositions que le Pérugin avait tracées au-dessus de l'autel.

A ce moment le Pérugin commence à devenir un des peintres, on dirait presque un des entrepreneurs les plus actifs et les plus achalandés de son temps. A Florence est son atelier où travaillent pour son compte de nombreux élèves, mais il se déplace fréquemment, soit pour les travaux à faire, soit pour ceux à obtenir : souvent ses prétentions pécuniaires le font échouer, par exemple à Orvieto, où il demande des sommes considérables ; à Venise, même aventure ; et l'on serait tenté de le remercier d'avoir montré dans la première circonstance autant d'âpreté, puisque c'est à cela que nous devons les peintures de Signorelli.

En 1493 le Pérugin épouse la fille de l'architecte et sculpteur Fancelli, et certaines de ses plus belles peintures datent encore de cette époque : ce sont, en 1495, la *Déposition de croix* qui est au palais Pitti ; en 1496 la grande et riche *Ascension* qui est maintenant au musée de Lyon ; la même année le ravissant triptyque bleu de la National Gallery dit la *Vierge de Pavie* ; de la même époque encore la *Pieta* ou le *Christ mort* que nous avons déjà cité (Académie des Beaux-Arts). Enfin, en 1499 il commence l'importante décoration de la salle du *Cambio* à Pérouse, mais cette œuvre capitale marque en même temps le moment de son apogée et celui de sa décadence, ou tout au moins de l'étrange changement qui paraît s'être fait dans sa vie, et qu'un seul critique semble avoir pénétré avec une étonnante perspicacité. C'est M. Taine qui, dans son *Voyage en Italie*, a fait cette remarque des plus significatives : une vie partagée nettement en deux parties, la première pendant laquelle il est impossible qu'il n'ait pas été vraiment tendre, ému, recueilli ; la seconde où il affiche son incroyance et son mercantilisme, où il ne fait plus qu'un commerce qu'il est tout le premier à ne pas prendre au sérieux. Faut-il, comme le fait M. Taine, attribuer ce revirement au contre-coup de la mort de Savonarole ? C'est peut-être montrer là un peu trop de précision dans l'explication, bien que Pérugin ait eu des relations avec le grand réformateur. Mais ce qu'il faut retenir, quel que soit le drame caché, quelle que soit la désillusion qui aient pu amener ce revirement, c'est que les œuvres de toute la première partie de la carrière ne peuvent pas, matériellement, émaner d'un pur indifférent, d'un railleur, d'une sorte de mystificateur. « Il est d'abord religieux, dit excellemment l'écrivain, on n'en peut douter quand on le voit si longtemps, jusqu'au cœur de la Florence païenne, répéter et purifier des figures si religieuses, peindre gratuitement ou pour obtenir des prières l'oratoire d'une confrérie située vis-à-vis de sa maison, peindre et garder chez lui quatorze bannières pour les prêter aux processions, vivre et se développer dans les couvents de la pieuse Ombrie. Il est inventeur dans la peinture sacrée et *un*

homme n'invente jamais que d'après son propre cœur. » Plus tard, il « semble être devenu un simple athée, aigri et endurci, comme tous ceux qui nient haineusement et railleusement, à force de déceptions et de chagrins ».

Toute cette deuxième partie de la vie et de l'œuvre du Pérugin semble d'ailleurs dépourvue d'événements ; une des dates les plus importantes est celle



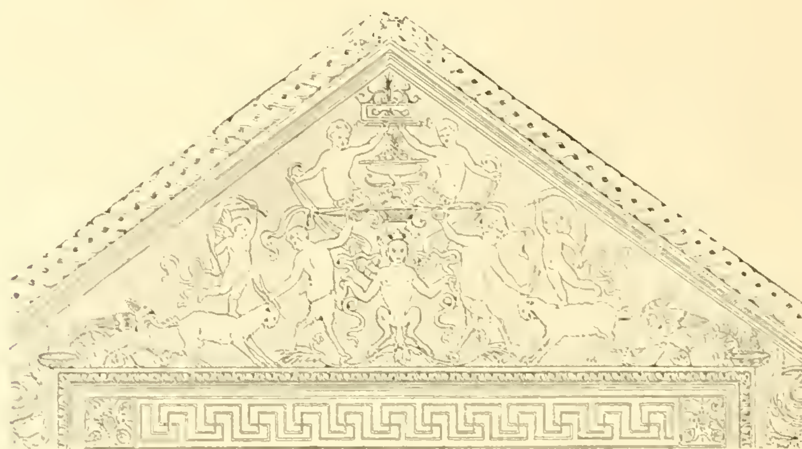
LE PÉRUGIN. — LA DÉPOSITION DE CROIX.

de ses travaux dans une des Stanze du Vatican, les figures allégoriques et religieuses du plafond dans la chambre devenue celle de l'*Incendie du bourg*.

Nous avons à peu près, autant que cela se peut de si brève façon, indiqué les données principales sur l'éducation, puis sur la physionomie de l'artiste complètement formé. Il nous faut encore chercher dans son œuvre ce qui distingue spécialement son talent et lui crée sa place importante.

Il nous suffira, pour cela, d'examiner simplement les quelques grandes œuvres que nous avons signalées dès le début. La *Deposizione*, un de ses morceaux les plus soignés et les plus parfaitement peints, est aussi un de ceux où il a le plus sincèrement ressenti une émotion et montré le plus de pathétique. La précision du dessin y confine un peu à la raideur, mais cette raideur

même contribue à l'effet de douleur et de mort. Le corps du Christ est un des meilleurs morceaux de peinture du Pérugin et de l'école ombrienne. L'harmonie sévère de la couleur, n'empruntant rien cette fois du charme d'un paysage, à la fraîcheur tendre de costumes chatoyants augmente encore cette impression austère : une architecture grise tout unie, des vêtements bleus, rouges, vert sombre, avec de rares notes plus vives, comme un manteau bleu clair doublé de jaune ; cinq personnages apitoyés sur le corps du Christ, la Vierge-Mère, Madeleine, saint Jean, Nicodème et saint Joseph d'Arimathie, tous comme immobilisés dans la douleur, mais prenant part au drame qui est rigoureusement et éloquemment composé. Une matière de peinture qui est grasse et suivie comme un émail ; un modelé sculptural comme celui qu'on pouvait attendre de l'élève



LE PÉRUGIN. — SOFFITE DES FRESQUES DU COLLÈGE DE CAMBIO.

de Verrocchio. Ainsi la *Deposizione* le montre excellent ouvrier de peinture et dessinateur sévère.

Ce tableau est d'ailleurs assez exceptionnel dans l'œuvre du Pérugin, et il est bien plutôt l'homme des mouvements animés, des fonds pittoresques et des silhouettes vivement détachées. La fresque de la Chapelle Sixtine, la *Vocation de saint Pierre* le montre le mieux et le plus complètement sous cet aspect. Un premier plan composé de groupes très actionnés et très dignes en même temps, un arrière-plan au contraire purement fantaisiste, spirituel, séduisant au possible par cet accent d'animation et d'élégance légère, voilà les deux éléments bien différents de la composition et qui pourtant se relient l'un à l'autre avec un art exquis : au centre le Christ debout, dans un mouvement noble et simple remet les clefs à saint Pierre qui les reçoit à genoux. De chaque côté les apôtres et quelques assistants, ceux-ci en costumes contemporains, se partagent en deux

groupes à peu près égaux et qui s'équilibrent de la façon la plus naturelle du monde. Tous ces personnages ont des gestes sobres, nobles, se rapportant bien à l'action ; les draperies, les costumes sont d'un beau style, d'un dessin large et



LE PÉRUGIN. — VIERGE ET SAINTS.

varié : un souvenir de Ghirlandajo vous vient, et le Pérugin ne se montre pas inférieur au maître qu'il rappelle sous ce rapport. Quant au décor de cette scène, il est tout à fait spécial au Pérugin : non pas qu'on n'en pourrait pas trouver des exemples, même assez nombreux, dans les autres peintres contemporains ou

antérieurs, Piero della Francesca, entre autres ; mais Pérugin lui a donné une allure et des proportions très personnelles. C'est un vaste fond, soit de



LE PÉRUGIN. — MARIAGE DE LA VIERGE.

paysage, soit d'architecture (ici c'est presque purement architectural, un temple d'une belle élégance flanqué de deux arcs de triomphe dont il n'est séparé que par de grêles arbres se détachant sur le ciel) et ce fond semé de petits personnages, se séparant, se rejoignant, courant, se rassemblant, avec beaucoup

d'animation, spirituellement indiqués, comme au bout du pinceau, mais très calculés pour faire mieux ressortir la gravité des silhouettes du premier plan, sans



LE PÉRUGIN. — VIERGE ET SAINTS.

pourtant interrompre en aucune façon le grand parti pris de clarté de tout le fond. Cette clarté est un des grands éléments de l'effet, le Pérugin étant avant tout un silhouetteur de premier ordre. Peut-être même est-ce là un des côtés caractéristiques, fondamentaux de son talent. Ici les silhouettes très tranchées du Christ

et des apôtres s'enlèvent en soutenu sur un fond de terrain clair, tandis que de nouveau, à l'horizon, les monuments se détachant sur le ciel, en une valeur assez nette, mais relativement modérée, soulignent (surlignent serait plus exact) ce parti très voulu.

Au contraire, dans d'autres œuvres, où l'art du Pérugin se joue des difficultés



LE PÉRUGIN. — CHRIST AUX OLIVIERS.

avec plus de verve encore, les silhouettes se détacheront en clair sur un fond clair, et ce système est exposé dans tout son éclat, sur la muraille de Santa Maddalena dei Pazzi, dans le triptyque du Crucifiement, œuvre tout à fait admirable, où le Pérugin non moins qu'à la Sixtine, s'est élevé à une grande dignité et à une simplicité parfaite. Six personnages seulement, dans un remarquable paysage, occupent la vaste fresque divisée en trois arcades à plein cintre avec pilastres



LE PÉRUGIN. — ASCENSION DE JÉSUS-CHRIST.

et colonnes. Cela pourrait paraître vide si l'artiste n'avait pas avec tant d'habileté fait usage de la lumière et modelé la clarté. Dans l'arcade du centre s'érige la croix, et au pied de ce crucifix est agenouillée, les mains jointes, Madeleine vêtue de bleu et d'un manteau rouge doublé de vert. Dans l'arcade de droite sont saint Jean debout, vêtu de violet et de rouge, relevé de vert, et saint Benoît, agenouillé ; dans celle de gauche sont, symétriquement par rapport à ce groupe, la Vierge debout, en noir et violet, et saint Bernard à genoux comme saint Benoît et comme lui dans sa robe de moine. Toutes ces figures sont peintes en tons clairs, comme seraient de véritables tons de peinture à l'eau, car même la robe noire de la Vierge a une transparence telle qu'elle ne semble guère plus sombre que les autres tons : or toutes ces silhouettes claires s'enlèvent sur le paysage d'une étonnante variété et légèreté qui représente un lac aux alentours accidentés, des arbres aux grêles et fins panaches, une ville construite sur la rive. Le merveilleux lac Trasimène que Pérugin ne pouvait ne pas aimer, et avait souvent étudié pour la beauté de ses aspects, les riches et délicats jeux de lumière qu'il offre avec tant de variété le matin et le soir, peut avoir fourni le thème ou les réminiscences de ce paysage. Ainsi le Pérugin est excellemment doué comme coloriste clair, comme maître en la perspective aérienne. Un autre très bel exemple, mais à ce point de vue seulement, car pour le reste le dessin offre au contraire un échantillon des défauts de notre artiste, est ce *Saint Sébastien* récemment entré au Louvre, d'une forme et d'un caractère si maniérés, mais se détachant en clair sur un paysage et un ciel d'une si parfaite limpidité.

Le triptyque de la National Gallery achèvera de nous renseigner sur d'autres séductions du Pérugin, les séductions personnelles de son écriture et de son expression. La *Vierge adorant l'Enfant Jésus* forme le panneau central ; un ange présente l'enfant à la mère en adoration, et trois anges chantent dans le ciel ; sur les deux ailes sont peints, d'une part, l'archange Raphaël avec Tobie, de l'autre l'archange saint Michel. Ce triptyque, où domine une harmonie bleue, d'un bleu intense, doux, profond, comme velouté, est un de ceux où s'affirme le mieux le don si rare que possède Pérugin : celui d'avoir inventé un type de grâce et de pureté qui ne soit point banal, et que personne ne puisse plus reprendre sans plagiat. Ce n'est pas un type de beauté peut-être, que celui de ces visages ronds, au front légèrement bombé, aux yeux écartés du nez court et fin, à la bouche petite et arquée, au menton très arrondi, aux pommettes larges, mais c'est un type d'agrément sans contredit, et type qui, si souvent répété qu'il soit, fait penser plutôt à un cachet qu'à une monotonie. Et le Pérugin, pour ces figures, varie imperceptiblement mais toujours avec beaucoup d'élégance, des attitudes gracieuses, des têtes qui se penchent tendrement ; des attentions aimables et sérieuses fixées sur vous ; des mains qui se joignent par



LE PERUGIN. — ASSOMPTION DE LA VIERGE.

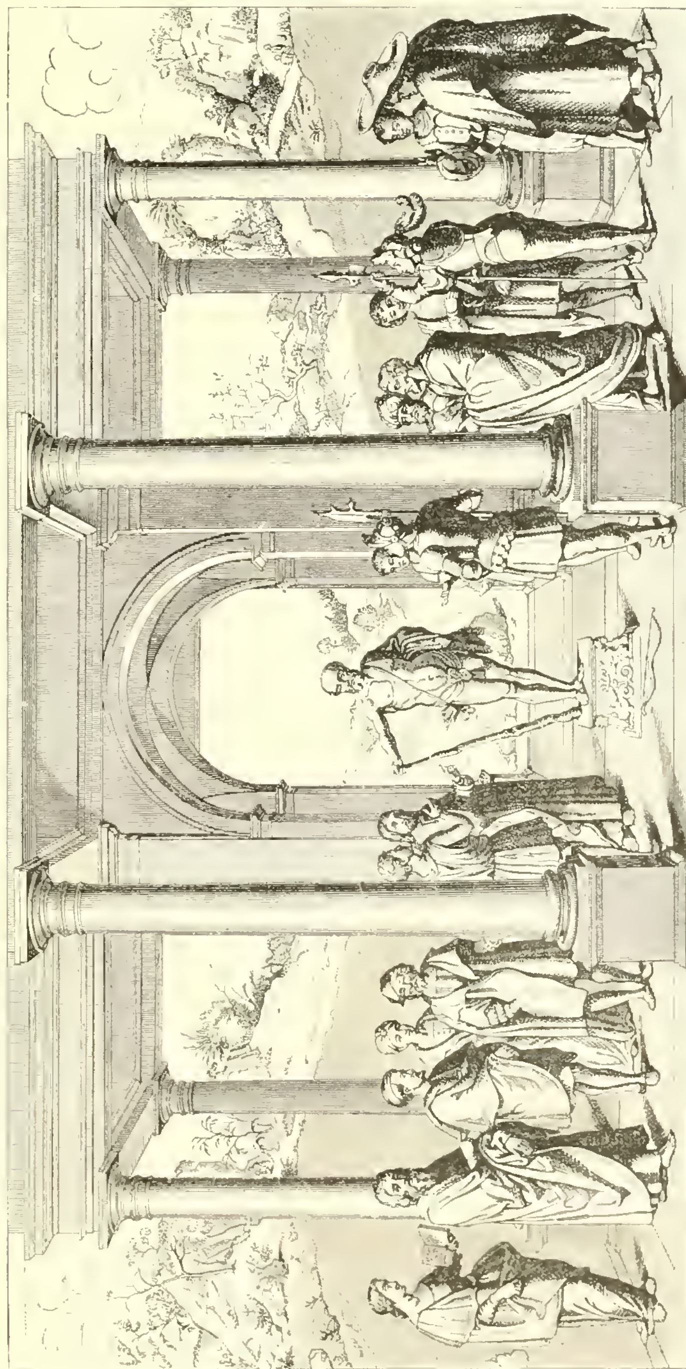
le bout des doigts, ou qui tiennent, enlacent, avec de délicates précautions; des jambes graciles et bien campées, comme celles de ces Archanges et de ces Saint Georges; des élans fervents de jolis anges marchant dans les nuages, enfin toute une séduisante spontanéité dans la douceur et dans le sourire discret des yeux et des bouches, dans l'abandon des mouvements. Il est difficile de définir cela, de dire pourquoi cela charme, car ici ce n'est plus la science seule qui est mise en œuvre, c'est le don.

Aussi arrive-t-il que lorsque l'œuvre est trop hâtivement ou trop indifféremment exécutée, et qu'il n'en demeure que ce charme, il peut devenir superficiel, fatigant comme une formule ; mais quelque parti pris que l'on ait contre lui (c'est une simple question de goût personnel et de tempérament), l'on ne peut nier qu'il reprenne toute son intensité et tout son prix dès que l'attention du peintre a été excitée, et que son amour est revenu.

Voilà donc à grands traits analysés la carrière et les mérites trop méconnus du Pérugin. Cette carrière, quoiqu'elle soit mélangée de commerce et d'art, offre assez d'art pour qu'on la juge des plus belles, puisqu'elle a produit d'aussi importantes œuvres, et rien n'empêche de dédaigner le reste pourvu que l'on maintienne au premier rang ce qui y a droit. Nous n'avons signalé en somme que très peu des œuvres où le Pérugin s'est montré sous son plus excellent aspect, car nous voulions simplement à travers elles rechercher les caractères de son talent. Mais pour n'être pas trop incomplet, il faudrait au moins ajouter encore une courte liste :

La décoration du Cambio à Pérouse forme une œuvre très à part, séduisante et caressante comme ensemble de fresques, d'un caractère élégant, chevaleresque, passablement maniéré, d'un goût décoratif parfois un peu pauvre et grêle, mais contenant en somme, parmi toutes ces figures de héros, de prophètes, de sibylles, ces médaillons allégoriques des Planètes, quantité de morceaux charmants. Parmi les tableaux, au palais Pitti, la *Descente de croix*, non moins importante que celle que nous avons analysée ; à l'Académie des Beaux-Arts, la grande et riche *Assomption*, le *Christ au jardin des Oliviers* ; à la Pinacothèque de Pérouse, un superbe *Couronnement de la Vierge*, avec les douze apôtres dans le bas du tableau, puis un *Saint Jean prêchant*, entre quatre saints ; enfin des Madones non moins remarquables, à la cathédrale de Pérouse, à la Pinacothèque de Bologne, au musée du Vatican, aux musées de Munich, de Londres, de Berlin, de Vienne, nous montreraient, avec de riches couleurs, de belles trouvailles, les hauts mérites que nous avons cherché à faire reconnaître au Pérugin. Dans toutes on verrait le peintre savant, le paysagiste habile et varié, l'artiste très souvent supérieur au triple point de vue du coloris, du modelé et de l'expression sinon toujours de la grandeur du style, et cela peut bien faire oublier les Madones trop redites, ou les tableaux trop négligemment

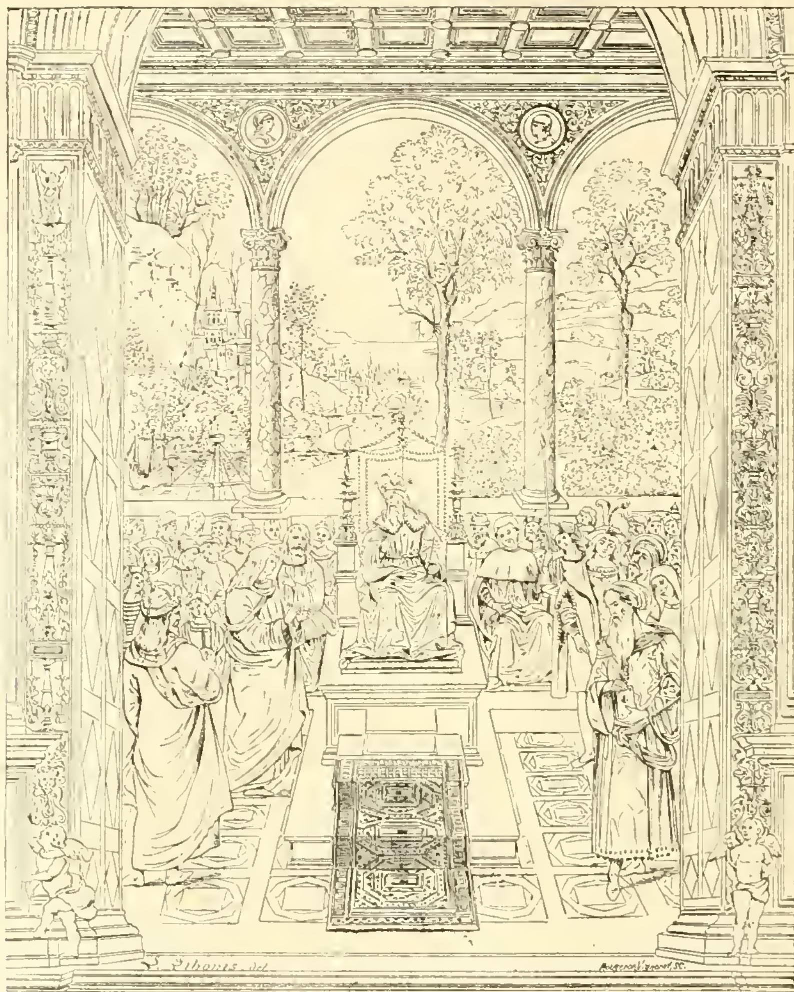
peints comme ce *Combat de la Chasteté et de l'Amour*, d'ailleurs si curieux, que nous avons au Louvre, et dont Isabelle d'Este reprochait vivement à l'artiste



FRANCIA BIGIO. — LE TEMPLE D'HERCULE.

l'exécution hâtive. De vrai, si on compare ce tableau aux deux allégories de Mantegna, ou même au tableau de Lorenzo Costa que nous possédons aussi, et

qui formaient avec lui la décoration du cabinet de travail de cette illustre princesse, on doit avouer qu'il leur est franchement inférieur en facture sinon en invention. Et pourtant il demeure si amusant, si indicatif d'un goût d'époque,



PINTURICCHIO. — PICCOLOMINI PRÉSENTÉ AU ROI JACQUES D'ÉCOSSE.

si prestement fait, qu'il paraît difficile de croire que le Pérugin n'ait pas pris plaisir à le peindre et à le laisser comme il est.

Lorsqu'on visite pour la première fois les musées de Florence et de Pérouse, il est impossible de n'être pas frappé de la considérable dette contractée envers le Pérugin par Raphaël ; cette impression est si forte, si vive qu'il faut plus tard beaucoup de réflexion et d'attention pour distinguer ce que l'élève apporta personnellement, et les traits par lesquels il fut lui-même. L'on ne commence vraiment à s'en rendre compte que devant les fresques du Vatican, mais n'est-ce



PINTURICCHIO. — PICCOLOMINI ACCOMPAGNANT LE CARDINAL CAPRANICA.

à lui qu'on pense le plus souvent à travers son grand élève? Le Pérugin n'est pas encore une preuve de l'importance du rôle joué par le maître, puisque c'est plus absolument un peintre du xve siècle; il ne demeure de cette époque que par certains côtés; mais il est déjà presque un peintre de la Renaissance dans le sens restreint et académique du mot. Ce n'est pas, il est vrai, ce côté qui nous le fait aimer davantage.

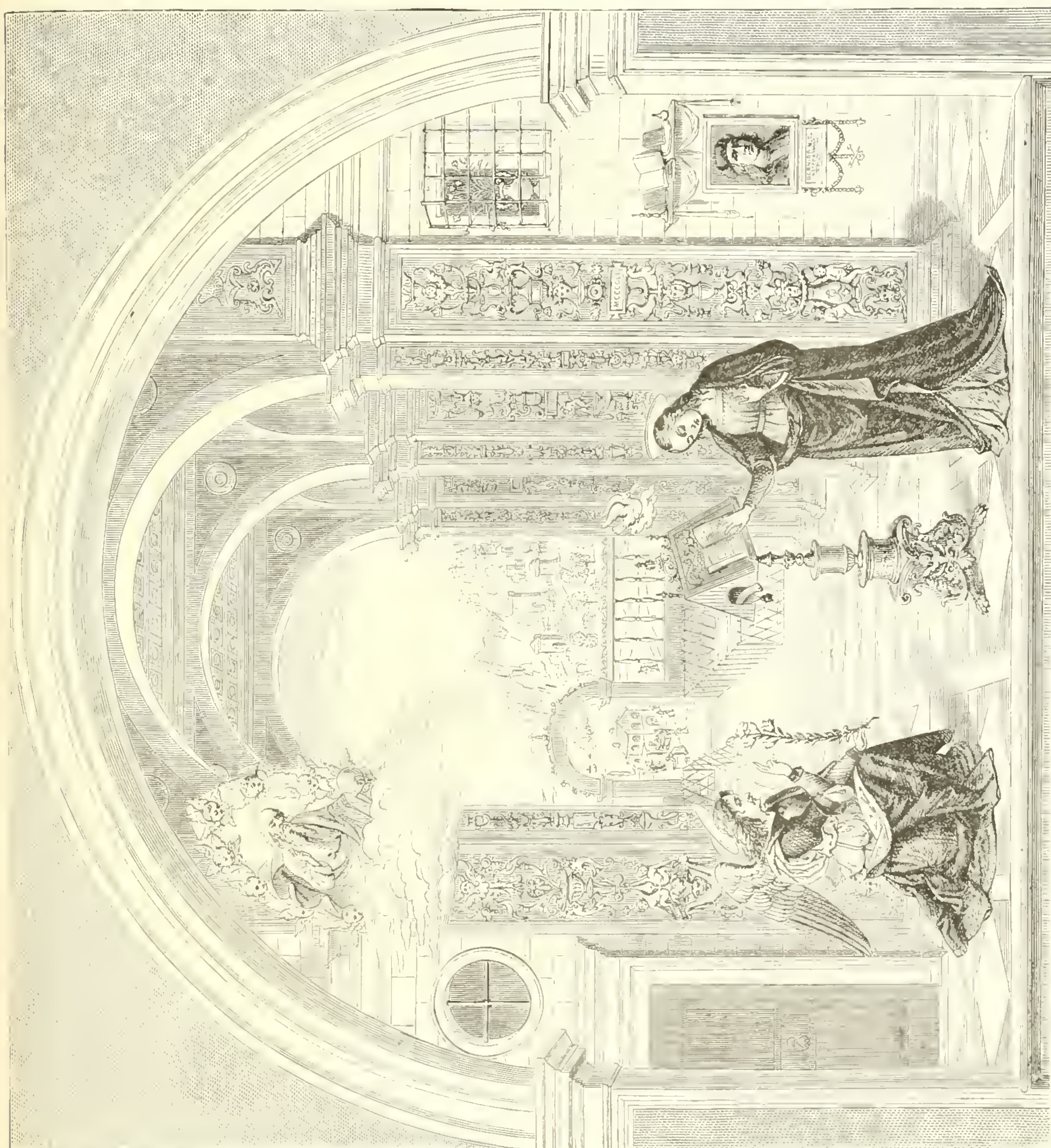
Parmi les très nombreux élèves du Pérugin, nous ne ferons que mentionner même les plus remarquables, sauf Pinturicchio dont nous allons avoir à parler



PINTURRICCHIO. — FRAGMENT DES PEINTURES DE SIENNE.

plus longuement. Lo Spagna imita textuellement les types et les dispositions péruginesques, mais, par tempérament, ajouta à ses tableaux un accent encore beaucoup plus suave; Lo Spagna peint souvent des choses charmantes, d'une couleur claire et transparente, mais tout à fait dépourvues de la fermeté que possède le Pérugin. Puis viennent, Tiberio d'Assisi, Eusebio di San Giorgio, Giannicolo Manni, Benedetto Caporali, Gerino da Pistoja, Domenico Alfani, et surtout l'original et nerveux décorateur Francesco Ubertini, surnommé le Bacchiacca, auteur entre autres des célèbres tapisseries des *Mois*, qui appartiennent tout à fait à l'art du xvie siècle. Tous ces peintres, plus ou moins littéralement péruginesques, ont laissé des œuvres intéressantes, mais trop peu caractérisées pour que nous les étudions ici en détail. Elles font nombre dans

un souriant ensemble, à une époque où la peinture était abondamment mêlée à la vie, et où depuis longtemps tout le monde sachant admirablement son métier, on n'avait plus à craindre, ou à espérer, de voir renaître les puissantes



PINTURICCHIO. — L'ANNONCIATION.

naïvetés, les éloquentes hésitations des temps de Giotto et d'Orcagna, ni même la jeunesse intrépide de Fra Angelico et la splendide maturité de Signorelli.

Bernardino di Betto, ou le Pinturicchio (1454-1513) est à la fois l'élève, le

collaborateur et l'émule du Pérugin. Il représente les côtés brillants, agréables, superficiels, de la peinture ombrienne, comme Lo Spagna les côtés élégants et



PINTURICCHIO. — ÆNEAS SYLVIUS REÇOIT LE LAURIER POÉTIQUE.

tendres, Signorelli les côtés forts et grandioses. S'il n'avait pas existé, nous y perdrions sans doute beaucoup d'œuvres séduisantes, pittoresques, de riches

et mouvementés défilés décoratifs, mais pas une seule page indispensable, pas une seule dont l'absence créerait une lacune dans l'évolution artistique. Est-ce à dire qu'il faille pour cela mépriser ce facile et abondant metteur en scène, cet aimable donneur de spectacles sur commande? Non certes; l'importance matérielle de ses œuvres, à elle seule, le préserve du dédain et de l'oubli; mais il est bon de prévenir les constructeurs de piédestaux inédits, qu'il sera difficile de faire du Pinturicchio un très grand homme.

Le Pinturicchio fut le cadet et le condisciple du Pérugin à l'atelier de Bonfigli, mais le Pérugin exerça sur lui par l'ascendant de l'âge et du talent une action décisive, et le prit comme collaborateur notamment dans les travaux de la chapelle Sixtine. Mais bientôt c'est le Pinturicchio, on serait tenté de le croire, qui donna l'exemple au Pérugin de la production facile, multiple, et qui n'a aucun mérite d'être « infatigable » puisqu'elle se fait dans des conditions qui ne sauraient fatiguer. Tout au moins, s'il ne lui donna pas cet exemple, il n'en eut pas de mauvais à recevoir de lui.

Parmi ses œuvres les plus importantes, il faut citer les décorations de Santa Maria del Popolo, à Rome, une de ses séries les plus soutenues; puis les très brillantes décorations des appartements Borgia au palais du Vatican, un ensemble décoratif d'une grande richesse et variété; la chapelle de Santa Maria Maggiore, à Spello; et enfin et surtout son cycle capital, l'histoire du pape Pie II, Ænea Silvio Piccolomini, dans la *Libreria* de la cathédrale de Sienne. C'est de beaucoup l'œuvre la plus pittoresque et en même temps la plus large d'exécution du Pinturicchio. Cortèges, ambassades, conciles, assemblées, cérémonies nuptiales, préparatifs de croisade, tout cela, se déroulant dans de belles architectures, dans des paysages des plus variés, avec un besoin d'éclat, de parure, d'opulence qui se traduit jusque dans les incrustations de clous d'or, de bijoux, d'ornements en relief parmi la transparence de la fresque, constitue avant tout un spectacle pour le plaisir des yeux. Le dessin évidemment n'en est pas des plus serrés, et les types ne sont pas du caractère le plus élevé et le plus saisissant, mais il y a de l'entrain, de la jeunesse, de la grâce aimable, du mouvement théâtral, et tant de dons ne sont pas à bannir.

Il y a moins de tableaux de moyenne dimension du Pinturicchio qui méritent l'attention; un fin et souriant tableau de jeunesse au Palais public de San Gemignano, une *Vierge glorifiée*, dans un fort séduisant paysage péruginesque; les compositions légères et vives du *Retour d'Ulysse* (une fresque transportée sur bois) et de l'*Histoire de Griselidis*, à la National Gallery, voilà ce qu'on peut citer de plus attrayant et de plus significatif. Ces tableaux, comme les fresques plus importantes de Rome et de Sienne, sont pour nous confirmer dans l'idée que Pinturicchio occupe, parmi les artistes italiens du commencement de la Renaissance, le rang du premier des *illustrateurs*.

CHAPITRE VII

Les écoles de la Haute Italie. — Squarcione. — Mantegna. — Padoue et Ferrare. — Lorenzo Costa. — Bologne et le Francia.

Notre examen des écoles florentine et ombrienne nous a pour ainsi dire conduit jusqu'aux portes de l'œuvre de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et de Raphaël. Mais avant de continuer la route et de pénétrer dans ces régions nouvelles, nous avons quelques autres régions à parcourir, quelques aspects à considérer : il nous faut dire quelques mots d'écoles qui se sont développées en même temps en dehors de la Toscane et de l'Ombrie, tout en s'y rattachant par certains côtés : ce sont les écoles de Padoue, de Ferrare, de Bologne, de Lombardie (antérieurement à Léonard), enfin de Naples et de Venise. Mais cette dernière demeure si à part, elle possède un caractère si tranché, une originalité si en dehors de tout malgré toutes les parentés de race, que d'avance nous devons avertir le lecteur qu'il n'en trouvera que plus loin le résumé, y compris les origines que nous avons déjà sensiblement dépassées. Cette brève indication de place donnée une fois pour toutes, nous passons sans autre transition à l'école de Padoue.

Nous avons déjà indiqué les relations qui avaient pu rattacher Padoue à Florence : les voyages d'Uccello, de Filippo Lippi, et il faut ajouter ceux de Donatello (qui vint y ériger sa célèbre statue équestre de Gattamelata). C'est dire que les Padouans avaient eu, dès les premiers temps du xve siècle, les exemples les plus heureux, soit de la précision, soit de la grâce florentine, soit de ses qualités de verve, soit de celles de science et d'opiniâtreté.

Toutefois un maître local joua un rôle d'une importance extrême dont il n'est plus très aisé de déterminer le caractère avec précision, puisque nous n'avons pour ainsi dire plus de ses œuvres, mais dont on peut mesurer l'étendue d'après le nombre et la qualité de ses élèves. C'est Francesco Squarcione (1394-1474) qui paraît s'être formé par des voyages à l'étranger, et en Italie

même par l'étude de l'antique. Les œuvres qu'on lui attribue et dont deux seulement paraissent indiscutées, une *Glorification de saint Jérôme* au musée de Padoue, et une Madone au musée de Berlin, le montrent comme un peintre au tempérament tranché, violent même, épris de mouvements soulignés, d'expressions forcées, de couleurs criardes ; tout cela servi par un dessin coupant, anguleux, et accompagné de tout un arsenal sculptural et architectural emprunté à cette antiquité dont Squarcione était un des premiers et des plus pas-



ANDREA MANTEGNA. — JUDITH.

sionnés explorateurs. On voit qu'en même temps le maître était épris de style et de réalisme, deux éléments qui ne semblent pas très bien se concilier tout d'abord, mais dont le mélange allait trouver en son élève Mantegna son expression vraiment forte et originale. Nous reverrons certains de ses élèves dans d'autres écoles, car son enseignement rayonna, et nous avons vu qu'on pouvait même en retrouver l'écho en Ombrie, avec Melozzo da Forli, mais c'est de Mantegna que nous nous occupons dès maintenant.

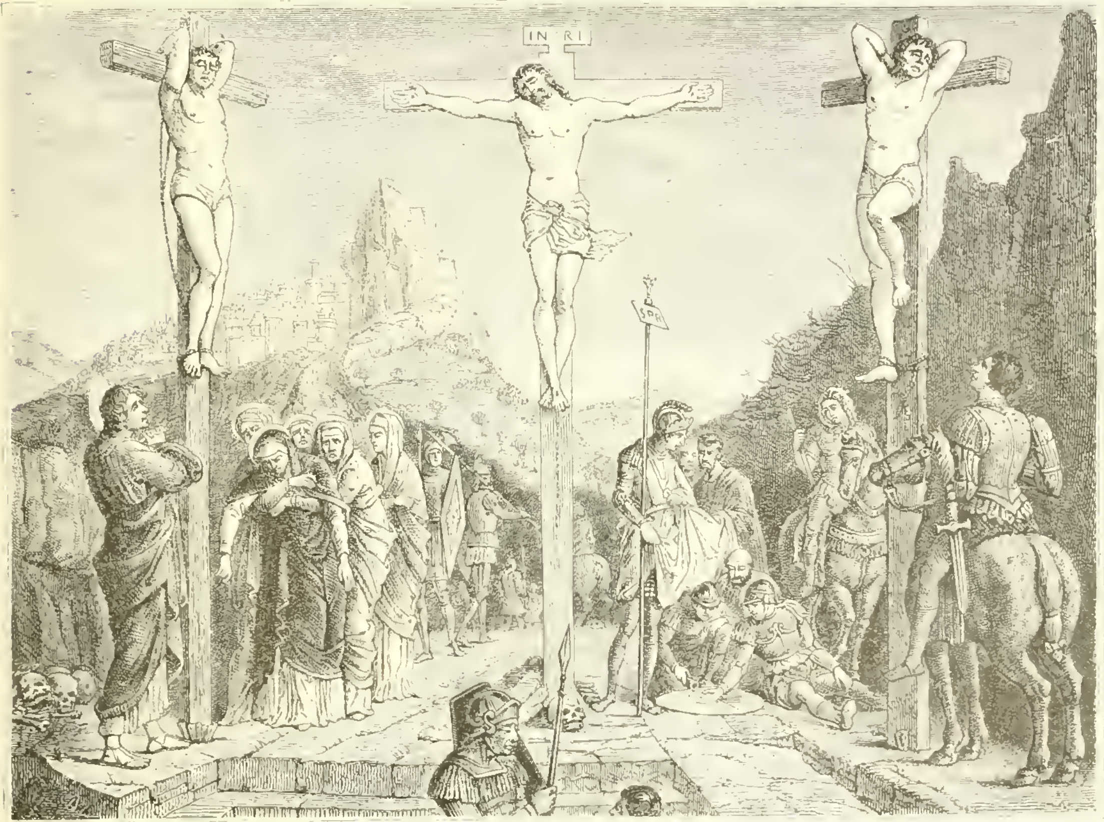
Mantegna doit être avant tout considéré comme un tempérament d'une merveilleuse énergie ; mais il n'est pas d'artiste qui, se présentant tout d'un bloc et avec une pareille netteté, soit en même temps plus difficile à définir. Quand on examine un portrait de Mantegna, surtout le célèbre buste inscrit dans un

encadrement circulaire, et qui orne son tombeau à Mantoue, on a là un document singulièrement expressif et qui vous aide à trouver cette définition. Cette œuvre si ferme, d'un si grand style et d'un si grand réalisme en même temps, quel que soit son auteur, Sperandio, Meglioli ou Marco Cavalli, montre d'abord à quel point Mantegna avait frappé l'imagination de ses contemporains et dominé les artistes. Un homme, si grand qu'il soit, si considérable qu'ait été sa place, ne laisse pas après lui une si altière effigie, à moins de l'avoir composée lui-même, de son vivant, d'avoir pour ainsi dire préparé sa statue avec sa propre personne. C'est comme un portrait de grand acteur, ou de conquérant. Il y a en lui de ces traits que l'on retrouve à travers les temps, avant ou après lui, chez les comédiens de l'histoire et chez les comédiens du théâtre : Jules César, Condé, Napoléon, Talma ou Irving : on nous passera ces anachronismes qui prêtent à sourire, et qui pourtant vous hantent. Le visage, à la chevelure arrangée, aux grands plis étudiés et qui sont devenus comme une seconde physionomie, au nez fortement busqué, à la large bouche qui s'arque en une moue méprisante, est pour ainsi dire factice comme un masque ou une pose. Mais sa construction même dit en même temps que l'homme est réellement ce qu'il veut paraître, singulièrement énergique et fort ; les yeux sont d'un éclat et d'une intelligence extraordinaires. Ces yeux largement ouverts sont pleins de feu et d'enthousiasme sombre. Ce sont les yeux d'un voyant et d'un poète, les scènes apparaissent devant lui tout agencées ; les spectacles se présentent à lui magnifiques, incessants. Ces yeux voient le côté grand et fier des choses et des êtres, et la nature est devant eux comme un écran sur lequel l'imagination projette, rectifiés et transformés, ces êtres et ces objets pourtant perçus avec une précision mathématique dans leur volume et leur éclairage. Ce mélange de précision et d'inspiration frappe dans le visage de Mantegna, comme il frappera dans son œuvre. Le menton, la bouche, le front disent cette énergie incroyable, ce besoin de clarté, de fermeté, d'accentuation vraie, qui ne peut se satisfaire que par la pratique de sciences exactes, de calculs positifs, de métier rigoureux. Or, cela ne s'acquiert que par une tension d'esprit continuelle, par une attention froide qui seconde l'inspiration et donne à ses élans la réalisation matérielle. En un mot, sur un tel visage auquel la vie aura donné une telle expression, l'on peut clairement lire que pour une part égale se compléteront et se perfectionneront l'une l'autre, de puissantes facultés d'invention et de volonté.

Que le portrait soit fait après coup, ou qu'il précède l'exploration de l'œuvre, on ne le trouvera pas moins exact. Andrea Mantegna (1431-1506) demeurera toujours un exemple de force, d'opiniâtreté si l'on préfère, non de cette opiniâtreté petite qui se lasse et s'épuise elle-même, mais de celle qui conquiert la certitude et produit largement.

Ces qualités, d'ailleurs, acquises ou perfectionnées, ont eu pour point de

départ et appui de remarquables dons. A dix ans, Mantegna était à l'atelier de Squarcione et déjà membre de la corporation des peintres padouans; de dix-sept à vingt-trois ans, il avait déjà produit des ouvrages aussi accomplis que les meilleurs de son âge mûr : en 1448, une Madone, aujourd'hui détruite, pour une église de Padoue; en 1453, le commencement de ses fresques des *Eremitani*, une de ses œuvres capitales qui fut finie vers 1459; en 1454, le retable de *Sainte*



ANDREA MANTEGNA. — LE CALVAIRE.

Justine, maintenant au musée de Milan, et qui était d'une fermeté d'exécution absolument définitive.

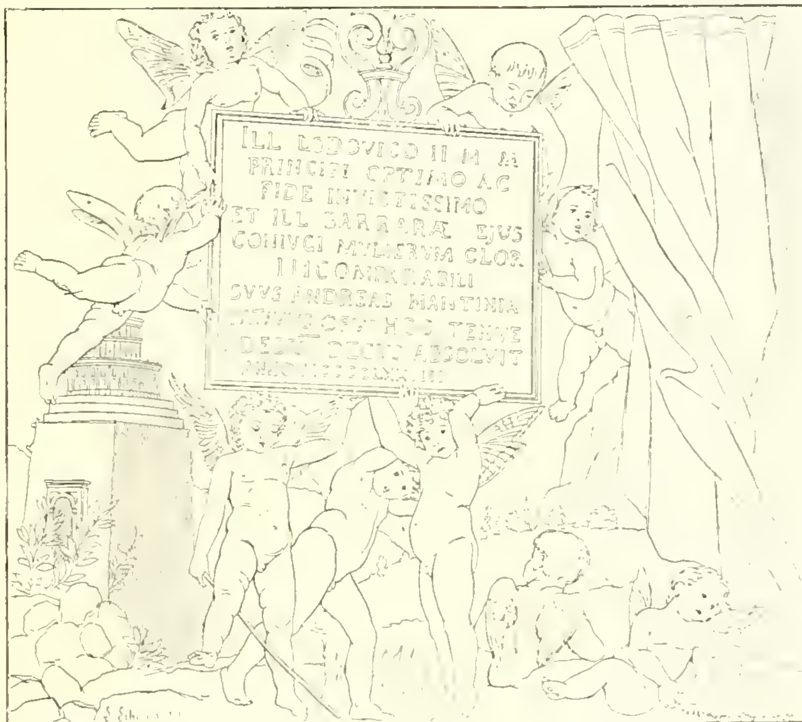
Nous savons quels étaient les modèles et les maîtres d'un artiste aussi précoce : l'enseignement de l'antiquité par les leçons de Squarcione, du style et de la perspective par la vue des fresques de Paolo Uccello, entre autres de ces *Géants* dont nous avons parlé, enfin du modelé et de la netteté des silhouettes par l'observation des sculptures de Donatello, voilà ce qui formait Mantegna et le révélait en quelque sorte à lui-même, lui proposait des modèles dont il ne devait plus s'écarter. Et c'est encore Uccello qui paraît avoir exercé la

plus profonde influence sur lui, car Mantegna dès ses premières œuvres se montrait un perspectiviste passionné et un « réaliste de style », si on peut s'exprimer ainsi, de telle sorte que c'est surtout à Florence qu'il faut rattacher ses origines et certainement beaucoup plus qu'à la primitive école vénitienne, à laquelle pourtant le relient les relations de parenté.

Mantegna, en effet, avait jeune épousé la fille de Jacopo Bellini, et devenait le beau-frère de Giovanni et de Gentile. Mais il importe peu que nous n'ayons pas encore parlé de ces artistes, car l'orientation de Mantegna était alors définitive, et s'il leur dut quoi que ce soit, ce ne furent point des acquisitions qui pouvaient en rien changer le caractère dominant de son talent. Peut-être fut-il entraîné à leur exemple à rechercher un coloris plus chaud que celui des Florentins, mais son coloris est loin de faire corps avec une exécution plus souple et plus enveloppée comme l'est par essence l'exécution vénitienne. Ce n'était donc pas une assimilation comparable à celle qu'avaient opérée ses prédilections pour la perspective de Paolo Uccello, pour le modelé scuptural de Donatello. Aussi, lorsque le mariage de Mantegna avec Nicolosia Bellini lui eut fait un ennemi de son maître Squarcione, celui-ci put dire des fresques des Eremitani, que c'étaient des marbres coloriés ; la critique montrait un évident parti pris d'hostilité de la part d'un maître qui avait dû lui-même beaucoup de son éducation à l'étude des marbres, mais elle était juste au fond, et elle résume bien toute la tendance de l'œuvre. Mantegna toute sa vie a été un sculpteur en peinture, et ses morceaux les plus parfaits sont des marbres en ronde bosse, comme les figures de saints du retable de San Zeno, à Vérone, ou des marbres en bas-relief, comme les célèbres cartons du *Triomphe de Jules César*, du musée de Hampton Court. D'ailleurs Mantegna n'a-t-il pas lui-même trahi cette tendance, en exécutant certains panneaux, comme ceux de la National Gallery, le *Triomphe de Scipion*, *Samson et Dalila*, les figures de l'*Été* et de l'*Automne*, où il rendait en trompe-l'œil, l'effet de bas-relief de marbre de bronze ou d'agate ? Enfin ses tableaux n'abondent-ils pas en architectures où le peintre se plaît à multiplier statues et bas-reliefs ? Ce sont là certes des fantaisies comme diverses autres écoles en ont produit, mais qui n'auraient jamais tenté des coloristes à la mode vénitienne ou hollandaise, Titien ou Rembrandt, ni même malgré leur plus grande sécheresse dans le modelé et la silhouette, les fondateurs de l'école vénitienne, et les beaux-frères de Mantegna.

Le retable que nous venons de citer, celui de l'église de San Zeno, fut peint de 1457 à 1459 ; c'est une des œuvres les plus éclatantes et les plus importantes du peintre. Le panneau central est formé d'une Vierge assise, tenant l'Enfant debout sur ses genoux. Elle est dans un palais, sur un trône de marbre sculpté, surmonté de frises sculptées, de grosses guirlandes de fruits mélangés de feuillages, ornement riche et lourd, mais qui plaît à l'artiste et dont il tire

un bon parti. Autour du trône, et à ses pieds, se groupent de ces anges musiciens que la peinture italienne n'a pas moins prodigués que la sculpture, et qui sont ici parmi les plus gracieux et les plus heureusement inventés. Les volets du retable montrent chacun quatre saints d'une très belle allure, sculpturale cela va sans dire, et rangés l'un derrière l'autre en perspective dans le même palais aux frises, aux piliers et aux médaillons sculptés, avec encore de vermeilles guirlandes de légumes, de feuilles et de fruits. Enfin la prédelle du retable est dispersée, partie au Louvre, où nous avons gardé le petit *Calvaire*



ANDREA MANTEGNA. — FRAGMENT DE DÉCORATION AU PALAIS DE MANTOUE.

si saisissant, si violent dans le drame, si calculé dans la perspective, si poussé dans l'exécution ; partie au musée de Tours, qui possède le *Christ au jardin des Oliviers* et le *Christ ressuscitant*. Il n'y a rien à reprendre dans toutes les parties de cette œuvre : c'est la perfection de l'exécution sinon la persuasion du sentiment.

L'année où il peignait cette œuvre décisive, Andrea di Biagio était appelé à Mantoue, qu'il ne devait plus quitter comme domicile sinon dans certaines brèves occasions. Louis de Gonzague était parvenu par ses libéralités à l'attacher à sa cour, et c'est seulement de cette seconde partie de sa carrière que date ce nom de Mantegna qu'il a rendu si prestigieux. Il commença par décorer le palais ducal.

de peintures dont il ne reste aujourd'hui que la célèbre *Camera degli Sposi*, avec ses magnifiques portraits de Louis de Gonzague, de Barbe de Brandebourg, de leurs enfants, de leur maison, les scènes de faste, les départs pour la chasse, le cartouche commémoratif que soutiennent des volées de petits génies, le plafond enfin, en trompe-l'œil, où toute une cour apparaît en costumes de fêtes, se penchant sur les balustrades à jour se découpant sur le ciel. Fatalement, ce perspectiviste infatigable devait être amené à adopter pour une œuvre importante cette forme si spéciale si « amusante », mais si artificielle aussi, du *plafonnement* : et en cela il était non le tributaire, mais le devancier des vénitiens dans cette voie. Dans ses rapports avec l'école vénitienne, il est beaucoup plutôt actif que passif. Tintoret, Véronèse, adopteront maintes dispositions qu'il fut le premier à inventer ou à divulguer : ils y ajouteront seulement la souplesse de leur touche et l'harmonie de leur couleur.

Les deux seules absences un peu importantes qu'il ait faites de Mantoue, prennent place en 1484 lors de son voyage à Florence, et en 1488, quand il se rendit à Rome pour décorer, sur l'invitation d'Innocent VIII, toute une chapelle du Vatican aujourd'hui détruite. De retour à Mantoue il se remettait avec une infatigable ardeur à des travaux importants, tels que les cartons du *Triomphe de César*, destinés à être traduits en tapisserie ; puis il peignait encore quelques-uns de ses plus célèbres tableaux, la *Vierge de la Victoire*, que nous possédons, ainsi que le *Parnasse* et *la Sagesse poursuivant les Vices*, ces deux tableaux qui, avec la toile de Pérugin dont nous avons parlé et une quatrième de Lorenzo Costa, décoraient le *studio* de la marquise Isabelle d'Este. Jusqu'au dernier moment de sa vie il travailla et jusqu'au dernier moment conserva son étonnante fermeté de main.

Les peintures que nous avons au Louvre suffiraient à elles seules pour nous permettre d'analyser jusqu'au fond tous les aspects du talent de Mantegna, sauf peut-être le côté monumental dont on ne peut avoir idée qu'en étudiant les fresques de l'église des Eremitani, à Padoue, celles de la *Camera degli Sposi*, à Mantoue, et enfin les cartons d'Hampton Court. C'est à ces vastes destinations que se prêtait le mieux ce génie, si volontaire, si calculé et si théâtral, quelles que soient d'ailleurs les perfections de ses ouvrages plus réduits. Les fresques des Eremitani, étonnants jeux de perspective avec leurs foules armées en guerre, leurs palais, leurs paysages, les maints épisodes familiers de pensée, mais figés d'exécution, sont le plus bel exemple, car il y a là un côté traditionnel, légendaire, qui dans ces épisodes de la vie de saint Christophe, de saint Jacques, se prête à cette allure solennelle. Déjà dans la *Camera degli Sposi*, il y a incontestablement quelque gène provenant de l'antagonisme entre la fantaisie dans la conception, et l'exécution qui ne laisse place à aucune liberté, aucune défaillance, aucun repos. Quant au *Triomphe de César*, à travers les retouches

qui surchargent ces magnifiques cartons, l'ample cortège demeurera toujours un sujet d'étonnement pour les artistes, par l'invention, l'arrangement, l'interprétation d'un rêve d'histoire, la noblesse des figures, la richesse des accessoires, la variété des idées, et chose assez curieuse, c'est l'œuvre où, tout en étant le



ANDREA MANTEGNA. — LE PARNASSE.

plus préoccupé de créer de véritables bas-reliefs à l'image de ceux de l'antiquité, il a le mieux donné l'illusion de la vie. Les autres grandes œuvres procurent l'impression étrange non point tout à fait de statues peintes, comme le disait Squarcione, mais de foules réelles, de personnages vivants il n'y a qu'un instant.

vivant d'une vie intense, surpris au moment où tous se présentaient sous leur aspect le plus saisissant, avec leur geste, leur expression, les plus éloquents, et à ce moment-là même, soudain, d'un coup de baguette, changés en statues qui jamais plus ne vivront.

Les œuvres de chevalet, ou les peintures transportables, ne sont pas pour diminuer cette impression à la fois de froideur et de grandeur. Comme tous les marmoréens, tous les métalliques en art, Mantegna frappe et étonne sans émouvoir. La conséquence même de cette accentuation extrême dans la forme est de forcer l'expression jusqu'à la grimace au besoin. Le petit *Calvaire* du Louvre, admirable d'ailleurs comme composition, comme paysage, comme grandeur de ces petites silhouettes, nous donne le spectacle du plus forcé des drames ; cette douleur de la Vierge qui se traduit par des contractions, des rictus, des grincements de dents, est une conception beaucoup moins pathétique, beaucoup moins élevée en réalité que la douce, muette et plaintive stupeur décrite par les primitifs florentins, ou que la large mélodie de deuil triomphal orchestrée par les vénitiens du XVIe siècle.

Cette impossibilité d'émouvoir, qui est le propre d'un tel impertubable, est encore plus frappante dans la *Pieta*, du musée de Milan, un morceau extrêmement célèbre par son tour de force, ou mieux son amusement de perspective. Représenter le Christ en raccourci, étendu, la plante des pieds face au spectateur, et le nez, par l'effet de la perspective, paraissant au niveau des orteils, a pu intéresser au plus haut point l'artiste comme difficulté de dessin à vaincre, mais il ne fait plus que nous étonner au même point de vue, et lorsqu'à côté de ce modèle et non de ce Dieu supplicié, nous voyons deux figures aux traits grimaçants, aux bouches ouvertes, dans un tétanos de douleur, le tableau ne nous apparaît plus que ce qu'il est, ridicule et surprenant, mais plus absurde encore de conception que surprenant de métier et de mathématique savoir.

Il est vrai que tous les tableaux de Mantegna ne poussent point à de pareilles extrémités le droit de ne pas se tromper que le peintre a revendiqué si hautement, et dont il s'est fait une telle gloire. Beaucoup abondent en beautés d'expression sévère, en richesse de disposition, en inventions de paysage, d'architecture, en étonnant savoir de modelé, et même en brillant de couleur, mais couleur systématique et abstraite comme le dessin. Tout ce qu'on pourrait citer, le triptyque des Uffizi, l'*Adoration des Mages*, la *Circoncision*, et la *Résurrection*, le retable de *Sainte Euphémie*, du musée de Naples ; notre *Vierge de la Victoire*, si originale de décoration, avec son bosquet de feuillages, de fruits, de coraux, sa Vierge entourée d'archanges et de saints, son mouvement de bénédiction vers le donateur, le marquis de Gonzague, si fièrement agenouillé sur les marbres de son trône ; enfin nos deux mythologiades si



ANDREA MANTEGNA. — LA VIERGE DE LA VICTOIRE.

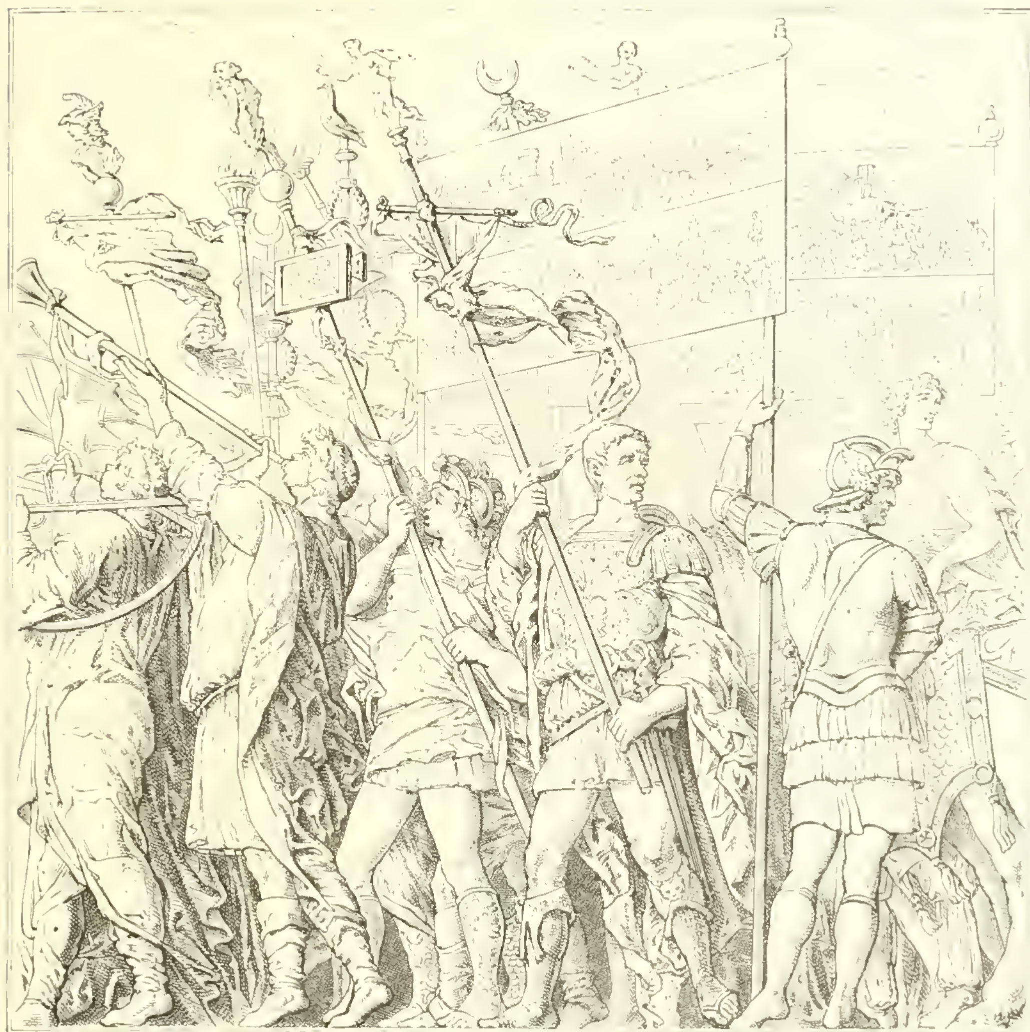
typiques, le *Parnasse* et les *Vices en fuite*, qu'il serait oiseux de décrire et de commenter, car ce sont deux des tableaux les plus connus du monde, tous ces tableaux, ceux de la National Gallery (outre ceux que nous avons cités, une *Madone*, un *Saint Sébastien*, un saisissant *Jardin des Oliviers* analogue au nôtre) toutes ces œuvres nous confirmeraient dans cette idée que nous nous sommes faite de Mantegna, qu'il est le plus éloquent et le plus systématique des peintres, le



ANDREA MANTEGNA. — DIEU MARIN.

plus savant et le plus observateur, un des plus dramatiques et des moins émouvants, un des donneurs de spectacles les plus riches, les plus vraiment monumentaux et princiers, mais un des moins véritablement humains. C'est un inépuisable et merveilleux trouveur d'attitudes, mais point de ces mouvements qui vous entraînent et vous conquièrent. Ses personnages ont, quand il le faut, de l'animation, comme dans les fresques des Eremitani, ou les cartons d'Hampton Court, de la vérité physionomique et figurative comme dans la *Camera degli Sposi*, même une grâce et un charme d'élégance tout à fait uniques comme les Anges du retable de Vérone, ou les Muses dansantes de notre

Parnasse, mais le cœur, la volupté, le tendre attrait de l'âme, ou même le degré moins pur de la séduction, le ravissement des sens, on ne trouve rien de tel. La douleur s'exprime par une grimace, la joie par une danse, et le répertoire passionnel de ce grand systématique et de ce grand abstrait ne va guère plus loin.



ANDREA MANTEGNA. — SOLDATS DU TRIOMPHE DE CÉSAR.

Seulement, le système et l'abstraction poussés à ce point sont véritablement voisins du génie, et la science aussi impeccable, aussi parfaite, aussi variée, ne connaissant, à force d'exercice et de volonté, aucune difficulté, en faisant au contraire des jeux, demeure pour toujours un enseignement et un sujet de surprise pour les peintres. Ils peuvent chercher autre chose comme but de leur

vie et de leur œuvre, mais ils ne peuvent trouver mieux comme sujet d'étude et d'exercice.

On ne saurait omettre, en finissant, un trait infiniment caractéristique de l'œuvre de Mantegna. Ce peintre, ce sculpteur sur surfaces planes, pour qui rien n'était jamais assez écrit, assez ferme de contour, assez saillant de modelé, qui peignait, pour ainsi dire, avec des pinceaux de fer sur des panneaux de marbre, fut amené naturellement, fatalement, pour mieux faire entrer sa pensée dans la matière, à prendre en mains les outils du graveur, et ce fut un des plus merveilleux graveurs de tous les temps. Il est resté par excellence, le type de ce que l'on a appelé depuis le peintre-graveur. Dürer, avec qui il a quelques affinités, ne lui est pas supérieur en ce point. C'est par ses estampes que son influence s'exerça le plus activement, car on ne pouvait pas toujours se déplacer pour voir sa peinture dans des palais fermés ou des églises lointaines, mais ses estampes voyageaient, ayant toutes les qualités incisives du dessinateur, et demeurant muettes sur les défauts du peintre, si l'on veut bien entendre par ce mot de défaut l'excès même de ses qualités. Ceux qui auraient vu des gravures de lui sans avoir vu ses grandes œuvres de peinture pourraient le croire encore plus colossal et plus génial qu'il n'est en réalité. Ici, dans ces dimensions réduites, et avec cette frugalité de matière de la feuille de papier couverte de traits noirs, les mêmes choses qui ne peuvent dans la peinture laisser satisfait, deviennent une cause de plaisir indicible, et se transforment en beautés nouvelles. L'exagération de l'expression devient du vrai drame, la virtuosité de la perspective donne un prix infini à l'objet, qui est comme un bijou d'art, tandis que dans la peinture, ces buts paraissaient un peu inférieurs à l'importance du moyen et à la grandeur de l'effort. Les personnages de Mantegna, dans ses fresques et dans ses peintures, semblent généralement quelles que soient leurs proportions, plus grêles et plus étriqués que nature ; dans la gravure, c'est plus grands que nature qu'ils paraissent.

Si l'influence de Mantegna s'est fait sentir au loin par ses gravures, ses œuvres de peinture exercèrent une immédiate et importante action dans presque toute la haute Italie. Les écoles dites de Ferrare, de Vérone, de Vicence, ne sont en réalité que des ramifications de cette école de Padoue, ou, si l'on préfère, de Mantoue, dont Mantegna se montrait le chef, en tant qu'héritier de Squarcione. Bologne, dans une certaine mesure, avait d'abord quelques obligations à cette école, et la Lombardie, avant de se donner tout entière à Léonard de Vinci, s'était promise et avait donné des gages à Mantegna. Il sera suffisant de dire seulement quelques mots de beaucoup de ces peintres.

Outre Mantegna, de l'atelier de Squarcione sortirent les peintres suivants qui formèrent le gros de l'école de Padoue : Marco Zoppo, Schiavone, Dario et Girolamo da Treviso, Ansuino da Forli et Melozzo da Forli, etc., etc. Marco Zoppo,

Ansuino da Forli, Buono da Ferrara, et Niccolo Pizzolo doivent être particulièrement cités pour avoir aidé Mantegna dans la décoration de la chapelle des Eremitani. Buono da Ferrara, Cosimo Tura, et Galasso Galassi devaient avoir une place à part et fonder réellement une école de Ferrare.



ANDREA MANTEGNA. — TRIOMPHE DE CÉSAR.

Si l'on en juge par son principal maître, Cosimo Tura (1406-1469), cette école ne saurait être mise au même rang que celles que nous avons examinées jusqu'ici. Il est impossible de trouver peintre plus exagéré, plus maniéré, pour dire le mot, plus insupportable. L'affectation dans la grâce peut encore, dans une certaine mesure, avoir sa raison d'être et séduire, mais l'affectation dans le tragique à la fois larmoyant et sec est une rebutante grimace ; Cosimo Tura s'y

est montré maître. C'est un peintre qui n'en est pas pour cela moins savant, moins varié, moins fécond, mais avec lui un tableau ne va pas sans corps amaigris inutilement, sans mains qui se disloquent, sans visages cadavériquement vivants. On demandera pourquoi tout cet attirail est jugé émouvant par exemple dans l'école espagnole, tandis qu'ici nous le déclarons faux et



ANDREA SCHIAVONE. — LE CHRIST AU TOMBEAU.

agaçant. C'est que là-bas c'est l'expression sincère d'une aspiration, tandis qu'ici c'est toujours appliqué sans nécessité, et en dehors même du ton des vrais énergiques et des vrais attristés que nous présente l'école. Cosimo Tura possède cependant de beaux dons. Son énergie, si elle n'avait pas été appliquée à tort et à travers, aurait pu produire de saisissantes œuvres : sa couleur est âpre, mais d'une belle vigueur. Parmi les œuvres les plus significatives et en même temps

les meilleures qu'on puisse citer de lui, sont la *Pieta* que nous avons au Louvre, et où du moins les contorsions desséchées et les dramatiques pâmoisons sont en situation : puis de grands et importants tableaux d'autels ou de chapelles au



ANDREA SCHIAVONE. — ADORATION DES BERGERS.

musée de Brera, au musée de Berlin et à la National Gallery. Cosimo Tura entreprit également de grands travaux de décoration à la cathédrale, au palais de Schifanoja et à la chapelle du palais de Belriguardo, à Ferrare. Les fresques du palais de Schifanoja ont été plutôt exécutées sous la direction de Tura par ses élèves, et toute une autre partie a pour auteur Francesco Cossa. La partie

qui revient aux élèves de Tura représente les *Mois*, les *Signes du Zodiaque*, les *Divinités* qui président aux mois, les *Travaux des champs*.

La partie pour nous la plus séduisante, parce qu'elle a gardé une allure de vie, est celle qui représente les faits et gestes du duc Borso, retracés par Francesco Cossa. Les décorateurs ont fait concerter les occupations princières, agrestes, administratives, de Borso, avec les Saisons personnifiées dans la partie supérieure. Ce tableau de la vie et de la cour d'un prince au xve siècle est peint avec une verve originale et gaie. Au reste, Cossa (1438-1480) talent beaucoup plus souple, esprit moins tourmenté et moins faux que Tura, est un peintre varié, imprévu, aimant la vie vivante et se complaisant à la décrire dans des compositions curieusement agencées, avec des paysages capricieux, des personnages prêtant aux légendes religieuses l'agrément des costumes contemporains, des attitudes naturelles et bien observées. Francesco Cossa fut moins apprécié à Ferrare qu'à Bologne où il passa la fin de sa vie, et où il était mieux fait pour plaire et pour se plaire. Les musées de Berlin, de Dresde, la Pinacothèque du Vatican, outre les galeries de Ferrare et de Bologne, possèdent des œuvres de lui.

Ercole dei Roberti (1450-1496) vaut par des qualités analogues : facile et brillant quand il est abandonné à lui-même et multiplie les spectacles qu'on pourrait dire d' « illustration », et par moments guindé et peu naturel lorsque dans certaines figures il se souvient de l'influence de Mantegna. Son presque homonyme, Ercole di Giulio Grandi (mort en 1531) perd de cette raideur au contact de l'école de Bologne. De son activité Galasso Galassi n'a guère laissé que le souvenir, et les attributions paraissent assez douteuses maintenant des quelques peintures que lui donnent divers musées.

Enfin, parmi les plus intéressants peintres ferrarais de la même époque, il y a lieu de nommer Baldassare d'Este (1443), Domenico Panetti (1451-1512), Michele Coltellini de qui la Pinacothèque de Ferrare possède un magnifique tableau de saintes, digne d'être célèbre ; enfin Francesco Bianchi (mort en 1510) de qui nous avons au Louvre une *Vierge entre saint Quentin et saint Georges*, qui a été rendue célèbre en ces dernières années d'une façon un peu imprévue quel que soit le mérite de cette peinture soignée et timide, d'assez bonne allure d'ailleurs. Bianchi aussi a dans l'histoire une gloire qui l'empêchera d'être oublié : il fut le maître de Corrège.

Une place plus importante doit être réservée à Lorenzo Costa ; d'abord c'est un artiste remarquable en lui-même, et de plus il a joué un rôle très actif dans les rapports entre l'école de Ferrare et celle de Bologne ; il en est le véritable trait d'union, bien que le passage paraisse un peu brusque d'un maître tel que Mantegna à un maître tel que Francia.

Lorenzo Costa (1460-1535) né à Ferrare, aurait reçu les leçons soit de

quelque élève de Squarcione aujourd'hui peu connu, soit de Cosimo Tura, soit enfin de Francesco Cossa et d'Ercole dei Roberti. L'on croit qu'il compléta son



LORENZO COSTA. — ALLEGORIE.

éducation artistique en Toscane. Il put profiter techniquement de son voyage à Florence, mais par le style il demeure beaucoup plus rapproché des régions que nous étudions en ce moment. En 1483, il quitta Ferrare, où cependant il

avait été favorablement traité par Hercule d'Este, pour se rendre à Bologne, où il trouva la protection de la famille Bentivoglio, et l'amitié de Francia. De ces relations d'ordre différent subsistent, sous forme d'œuvres importantes, de très intéressants souvenirs : d'une part à San Giacomo Maggiore de Bologne, la peinture de la *Famille Bentivoglio aux pieds de la Vierge*, d'autre part en collaboration avec le Francia, la suite délicieuse des peintures de l'*Oratoire de Sainte-Cécile*, attenant à la même église. Les portraits de la famille Bentivoglio rangés de chaque côté du trône élevé où se tient la Madone, ont une belle tenue, une grande dignité. Ce que nous disions à l'instant des rapports de Costa avec Florence doit être rectifié en ce qui concerne cette œuvre : il est vraisemblable qu'en la peignant avec cette sincérité et cette sérieuse allure, Costa s'est souvenu de Ghirlandajo. Les héritiers mâles de la famille se tiennent d'un côté de l'autel, et de l'autre sont les jeunes filles, également placées par rang d'âge. Sans doute tous les hommes ne sont point beaux, et les femmes ne sont point elles-mêmes des merveilles de séduction, mais elles ont une grâce sérieuse, une simplicité attentive, qui dégagent aussi un charme, et cette œuvre doit en somme être comptée comme une des meilleures réunions de portraits que nous puissions rencontrer dans l'école ferraro-bolonaise, et réclamant son rang parmi les productions typiques de l'art italien du XV[e] siècle.

Mais les fresques de la *Vie de sainte Cécile* la dépassent sensiblement en beauté, et mériteraient même d'être classées au nombre des plus célèbres ensembles. C'est un cycle vraiment exquis, et de la plus gracieuse, de la plus persuasive éloquence. Ces fresques réunissent tout ce qu'il y a de douceur et de riante séduction dans l'école bolonaise vue par ses beaux côtés, et tout ce que l'école de Ferrare présente de réel, de vivant, de justement et spirituellement vu, sans être pourtant dépourvu de noblesse dans les attitudes et d'élévation dans le sentiment. Pourquoi, encore une fois, cet ensemble n'est-il pas plus connu, ou plus vanté ? Il est pittoresque et tendrement émouvant, et c'est un bonheur de le rencontrer comme au seuil d'une école qui ira bientôt se perdant, par les pires affectations, les plus insupportables défauts. L'oratoire de Sainte-Cécile, outre la gloire qu'il devra valoir à Lorenzo Costa, à Francia, à leurs collaborateurs Aspertini, Chiodarolo, Tamaroccio, rachète en quelque sorte par avance beaucoup des torts de la Bologne académique et décadente.

L'oratoire de Sainte-Cécile est décoré des fresques suivantes, formant une histoire, tour à tour festivale, dramatique et de gloire funèbre, de toute la vie de la sainte : Saint Urbain convertissant saint Valérien ; — Baptême de saint Valérien et de sa fiancée sainte Cécile ; — Sainte Cécile distribuant des aumônes ; — Mariage de sainte Cécile ; — Martyre de saint Valérien ; — Justification de sainte Cécile devant le préfet romain ; — Martyre de sainte Cécile ; — ses funérailles. L'oratoire fut peint en 1505-1506.

La part qui revient à Lorenzo Costa consiste seulement dans les deux fresques des Aumônes de sainte Cécile et de la Conversion de saint Valérien ; elles sont toutes deux exquises par le caprice de la composition, la variété des attitudes, la légèreté et la limpidité du paysage. Ce qui distingue Lorenzo Costa



LORENZO COSTA. — ALLÉGORIE DE LA COUR D'ISABELLE D'ESTE.

de son collaborateur et ami Francia, c'est qu'il est peintre dans le sens agréable et moderne du mot, exécutant du bout du pinceau, comme d'ailleurs ces peintres de Pompéi que nous citions au début du volume, et desquels beaucoup de peintres du XVIe siècle se rapprocheront par plus d'un côté.

A peine avait-il terminé ses fresques de l'oratoire de Sainte-Cécile, que Lorenzo Costa voyait bannis de Bologne ses protecteurs, les Bentivoglio, et, après un court séjour à Ferrare, acceptait à Mantoue l'hospitalité de François de Gonzague, qui lui offrait à sa cour de succéder à Mantegna mort tout récemment. C'est dire le cas que l'on faisait de l'aimable et savant peintre. Costa, au palais de Saint-Sébastien, exécuta de très importantes peintures dont rien ne subsiste, sinon le tableau que nous avons au Louvre et qui, dans le cabinet de travail d'Isabelle d'Este, complétait la décoration dont nous avons parlé avec les tableaux de Mantegna et du Pérugin. Il est ravissant ce tableau que nous appellerons, si l'on veut, avec les catalogues la *Cour d'Isabelle d'Este*, bien qu'on ne voie pas trop répondre à ce titre ce spirituel et allégorique mélange de poésie, de mythologie, de batailles, de verdure, de plaisirs sur l'herbe, de frondaisons capricieuses et légères ; ou si c'est la représentation de la cour de la grande marquise, c'est par voie d'allusions et de quintessences ; mais c'est précisément ce côté un peu maniéré et très recherché du tableau qui nous le rend particulièrement plaisant ; car ici toute cette recherche est de mise, comme dans un madrigal réussi, et au brillant de la façon dont le sujet a été traité se joint toutefois une certaine ingénuité.

Outre les œuvres que nous avons mentionnées, il y a lieu de citer, de Lorenzo Costa, un important tableau d'autel à San Petronio de Bologne, une prédelle pour un tableau de Francia (musée de Milan), deux peintures importantes complétant dans la chapelle des Bentivoglio les portraits dont nous avons parlé, enfin d'autres œuvres conservées à Mantoue, à Londres, à Berlin, etc. Toutes nous montreraient sous des aspects variés et toujours séduisants ce digne et aimable maître.

Avec le Francia, l'école bolonaise trouvait le mieux et le plus noblement résumée sa première incarnation ; cependant, il ne serait pas tout à fait exact de faire dater de ce beau peintre, trop mal jugé de notre temps, l'histoire de la peinture à Bologne. Bien avant lui il y avait eu de bons et consciencieux artistes, recherchant surtout la douceur et la richesse chantantes, un peu superficielles toutefois. Nous citerons au moins Vitalis de Bologne, de qui la Pinacothèque conserve un tableau daté de 1320, une Vierge et l'Enfant Jésus avec deux anges et des donateurs, une peinture claire et souriante ; puis Michele di Matteo Lambertini, représenté au musée de Venise par un tableau d'autel sur fond d'or, une Madone entourée de saints et surmontée d'autres images de saints et d'une représentation du Calvaire. Mais ces deux indications, qui s'étendent sur une période de plus d'un siècle (Lambertini travaillant vers 1440), ne sauraient être considérées comme un résumé de l'histoire de la peinture à Bologne avant Francia, histoire qui du reste n'aurait qu'un intérêt d'érudition pure.

Il n'est pas fort aisé, malgré la présence de nombreux peintres à Bologne

au moment où Francia naissait (1450), de déterminer quels furent ses maîtres, et il n'est pas tout à fait suffisant d'admettre avec Vasari qu'il ait essayé de faire de la peinture « parce qu'il avait connu Mantegna et beaucoup



LORENZO COSTA. — LA VIERGE ET JÉSUS ADORÉS PAR LA FAMILLE BENTIVOGLIO.

d'autres peintres. » Toujours est-il qu'on admet qu'il se mit à la peinture sur le tard vers l'âge de quarante ans, ce qui est bien invraisemblable, après avoir conquis une grande célébrité comme orfèvre, émailleur et nielleur. Il serait beaucoup plus simple de supposer qu'il avait toujours fait de la peinture en

même temps qu'il appliquait sa connaissance approfondie du dessin à ce métier d'orfèvre qui lui avait valu la fortune, mais que, lorsqu'il commença d'être riche et prospère, il se livra plus aisément et plus définitivement à un art qui l'attirait. D'ailleurs l'arrivée de Lorenzo Costa à Bologne fut également pour beaucoup dans cette grande assiduité à la peinture. Les deux artistes voisinaient, s'étaient liés d'étroite amitié; l'influence de Costa semble même s'être exercée sur Francia, notamment dans les peintures de Sainte-Cécile, et avoir poussé le peintre, naturellement un peu froid et retenu, dans le sens d'un peu plus de caprice dans la composition et de chaleur dans le coloris. Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Francia est des plus considérables, elle offre quelques pages belles et



FRANCIA. — PORTRAIT.

pures, et ce serait vraiment excessif de la condamner dans son ensemble, d'un trait de plume, parce que le sublime en est absent.

Écartons d'abord de cette œuvre le célèbre portrait de l'*Homme en noir* qui est toujours demeuré au salon Carré du Louvre comme un sujet d'admiration et comme une énigme historique. Divers écrivains ont contesté que Francia, malgré son admirable métier de peintre, malgré sa richesse et sa limpidité de couleur, sa science vraiment considérable du dessin, ait été un homme à donner un morceau de cette observation profonde, de ce caractère saisissant et inquiétant. Pourtant les peintres les plus sages et de l'inspiration généralement la plus modérée ont parfois de ces bonheurs, de ces rencontres, et notre Francesco Raibolini n'est pas incapable certainement d'avoir un moment donné fait une

aussi saisissante trouvaille. Matériellement il pouvait exécuter un aussi fort morceau; cependant la question paraît tranchée par ce fait que le portrait a pour ainsi dire son pendant au palais Pitti et celui-là ayant pour auteur reconnu Francia Bigio (1). C'est beaucoup déjà d'avoir été pendant plusieurs années supposé sans la moindre invraisemblance, capable de l'avoir fait. Pour en finir



FRANCIA. — MADONE.

avec ce morceau mystérieux, disons simplement qu'il demeure, Francia ou non, avec sa perfection d'exécution, son caractère étonnant de méditation, de complexité, un des plus beaux morceaux de cette époque où nous sommes arrivés, la fin du XVe siècle et le commencement du XVIe, puis continuons à analyser l'œuvre de Francesco Raibolini.

Le Francia est un peu le Pérugin de Bologne. Cette analogie vous frappe dès

(1) Florentin, collaborateur d'Andréa del Sarto (1483-1525).

la première vue des tableaux qui sont à la Pinacothèque de Bologne ou encore à la National Gallery; mais c'est plutôt une analogie d'harmonie et de sentiment général que de caractère. Le Francia est d'ailleurs plus réfléchi, moins spontané que le Pérugin; il est aussi plus varié, et cette variété commence déjà à être simplement de l'éclectisme; ses personnages sont moins établis d'après une formule, mais cette formule est chez le Pérugin l'expression d'une véritable personnalité, ce que Francia possède moins. Il a, comme le Pérugin, une prédilection pour les types calmes et purs, pour les paysages aimables, pour les silhouettes s'enlevant sur des fonds clairs, des ciels bleus sans nuages, et d'une intense limpidité. Toutefois sa couleur est plus nourrie, plus émaillée que celle du Pérugin, qui avait des transparences de fresque. Pour donner une idée de cette différence, on peut dire que la *Deposizione* du Pérugin à l'Académie des Beaux-Arts, celui de tous ses tableaux dont la couleur est la plus consistante et la plus nourrie, donne à peu près la moyenne de consistance des peintures du Francia. Le Bolonais peint toujours avec un grand soin, une connaissance si raisonnée des matières, que les tableaux de cet orfèvre et de cet émailleur n'ont rien perdu de leur solidité, semblent exécutés d'hier; il n'en est pas un qui soit ruiné, ou même légèrement assombri. En un mot il y a chez le Francia, non pas plus de lourdeur que chez le Pérugin, mais plus d'application et moins de vif esprit. Les relations des deux peintres ne nous sont pas contées par quelque document précis, mais toutes les vraisemblances sont pour qu'il en ait existé : le Pérugin était un intrépide voyageur quand il s'agissait de placer quelque travail, et bien que né un peu plus tard que le Francia, environ une demi-douzaine d'années, il pouvait avoir exercé sur lui une action, puisque celui-ci s'était mis plus tard à la peinture.

Un des beaux types de la manière et du talent du Francia est son *Annonciation* du musée Brera, à Milan. C'est un admirable tableau, d'une force et d'une simplicité extrêmes; il existe même très peu de peintures d'une telle simplicité de présentation. La Vierge et l'ange, presque de grandeur naturelle, tous deux attentifs, sérieux, dans des attitudes de douce solennité, sans aucune affectation, ni dans la grandeur, ni dans la candeur, se tiennent de chaque côté du tableau, dans une architecture frugale, et, sous le ciel, de cet azur particulier au Francia et au Pérugin, se découvre au loin un paysage exquis. La beauté d'une œuvre aussi dépourvue de toute séduction accessoire, de tout luxe, sauf celui d'une matière irréprochable, n'est pas accessible à tout le monde, et c'est pour cela sans doute que cette *Annonciation* n'est pas plus célèbre; mais elle suffirait à mettre le Francia parmi les vraiment grands peintres.

La National Gallery possède deux tableaux qui ne le cèdent guère en importance à celui-là. Ce sont les deux parties d'un tableau d'autel autrefois dans l'église de San Frediano à Lucques. Le principal panneau, la Vierge

avec l'Enfant Jésus et sainte Anne, entourés de saint Sébastien, saint Paul, saint Laurent et saint Romuald, est, malgré sa simple et noble tenue, surpassé par l'autre peinture, de forme semi-circulaire, qui le surmontait. Ce second tableau est une *Pieta* : la Vierge et deux anges pleurant sur le corps du Christ ; ici encore Francia se montre un artiste d'une fraîcheur et d'une



FRANCIA. — LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET DES SAINTS.

pureté de sentiment, d'une franchise et d'une douceur d'harmonie vraiment incomparables. Cette *Pieta* fait songer à la *Deposizione* du Pérugin que nous avons longuement louée ; peinte avec encore plus de soin et certainement plus de délicatesse, elle la surpasse en finesse et en limpidité. Il ne faut pas demander d'ailleurs beaucoup plus à Francia ; ce serait se méprendre que

de lui reprocher le manque de puissance dramatique, de pénétration physionomique, de fierté et d'énergie dans les attitudes : c'est un doux et un soigneux, mais dans la douceur et le soin il est allé plus loin que qui que ce soit ; sa grâce n'éveille aucune idée voluptueuse, mais ce n'en est pas moins de la grâce extrême, c'est-à-dire un don refusé à beaucoup d'autres artistes qui nous transportent.

Francia a pourtant poussé cette grâce naturelle et pour ainsi dire involontaire, presque négative, jusqu'au charme véritable, au charme le plus fin et le plus pénétrant, dans les deux fresques qui sont de sa main à l'oratoire de Sainte-Cécile, le Mariage et les Funérailles de la sainte : il n'est rien de plus délicieux dans toute l'école bolonaise, et même dans bien d'autres écoles, que la jeune beauté des vierges assistant aux noces, et les *Funérailles* sont d'une tendresse plaintive, d'une caresse dans la mort qui sont vraiment attendrissantes : la sainte, charmante et frêle, est mise au tombeau comme en un lit de repos, mollement allongée, le bras doucement replié ; des évêques, des saints, des femmes, la contemplent en pleurant et en s'extasiant.

Nous ne passerons pas en revue l'œuvre de Francia, si largement représentée à la Pinacothèque de Bologne par de très belles toiles, notamment l'*Annonciation*, l'*Adoration des bergers*, la *Vierge entourée de saints*, et même par une authentique pièce d'orfèvrerie, une précieuse *Paix* en argent niellé. Il nous suffit d'avoir indiqué ses belles qualités d'ouvrier scrupuleux et d'homme calme et candide. Il a sa physionomie bien à part dans cette école de Bologne qui tombera, elle, dans les excès d'expression et de caractère, et certainement, de cette école, il représente le plus haut point de force et de perfection ; il surpasse tous ses successeurs de toute la différence entre la simplicité de la nature et l'apprêt du théâtre.

Le Francia mourut en 1518 et l'œuvre qu'il laissait était bien, avec celle du Pérugin, un des avant-propos de celle de ce Raphaël avec qui, dans les dernières années de sa vie, il entretenait de bienveillantes relations.

L'école qu'il forma avec Lorenzo Costa fut nombreuse. Il faut citer parmi ceux qui l'honorèrent le plus, Amico Aspertini, Tamaroccio et Chiodarolo, déjà cités à propos de la *Vie de sainte Cécile*. D'Aspertini la Pinacothèque de Bologne possède un grand tableau religieux, très ruiné, mais d'un très beau caractère. Puis Timoteo Viti (1467-1523), qui relève de quelque fermeté de dessin la douceur d'expression et la transparence de couleur qu'il devait à son maître. La *Vierge entre saint Sébastien et saint Jean-Baptiste*, peinture charmante du musée Brera, peut être citée comme un de ses meilleurs morceaux. Timoteo Viti s'était établi en 1495 à Urbino d'où il était originaire, et il fut un des premiers maîtres de Raphaël, de qui nous pourrions dès maintenant toucher l'enfance et la jeunesse comme du bout du doigt.

CHAPITRE VIII

Suite des écoles de la Haute Italie. — Léonard de Vinci. — Bernardino Luini.

Tout le xve siècle est pour ainsi dire déjà derrière nous. Il n'a plus rien à nous apprendre, sauf à Venise, où nous n'avons pas encore pénétré. Nous sommes arrivés, après avoir suivi l'évolution de l'Ombrie et de la Bologne, tout auprès de Michel-Ange et de Raphaël ; Florence nous a menés jusqu'à Léonard de Vinci, qui, né au milieu même du xve siècle, devance ce siècle et dépasse le suivant. C'est assez dire la curiosité qui nous presse de connaître ces hommes si impérieux, si envahissants pourrait-on dire, si prestigieux dans l'imagination moderne. Le xve siècle nous a donné des joies profondes, des émotions exquises dont nous ne devons pas nous attendre à retrouver les analogues. Aussi le quittons-nous à regret et voyons-nous avec quelque serrement de cœur s'enfoncer dans l'ombre le grandiose xve siècle, car nous avons la sensation de nous approcher d'une perfection implacable, d'une expérience écrasante tout en nous éloignant de la simple et jaillissante éloquence, de l'intrépidité des âges qui, ne sachant rien encore, ne doutent de rien. Ainsi non sans mélancolie on arrive à l'âge de la maturité, des entreprises sûrement calculées, de la possession plus assurée de sa raison et de ses forces, tout en se reportant aux temps déjà lointains des incertitudes, des illusions et des enthousiasmes.

Cet âge mûr est de plus en plus proche de nous maintenant. Nous aurions des contrées encore à explorer, des noms à mettre en lumière, des évolutions à achever de suivre, tout cela est comme effacé par l'éclat qui, à juste titre ou dans des proportions exagérées (nous ne nous prononçons pas d'avance), se dégage des noms despotiques et grandioses.

Pourtant, avant de passer à Léonard de Vinci, avant même d'expliquer pourquoi il vient à cette place par la force de l'ordre logique encore plus que de

l'ordre chronologique, il nous faut au moins dire un mot de la région où ce même maître allait s'imposer, qu'il allait faire absolument sienne.

La Lombardie, avant sa conquête par Léonard de Vinci, est plus ou moins tributaire de Squarcione et de Mantegna. Elle n'a pour ainsi dire pas encore conscience de sa douceur, et si cette douceur se révèle parfois dans des œuvres systématiquement tendues et abruptes, c'est comme malgré elle et par la force du tempérament et du climat.

Un des plus intéressants parmi les Lombards d'avant Vinci semble avoir été Vincenzo Foppa (mort en 1462), de qui il ne reste guère d'œuvres authentiques sinon la belle fresque du musée Brera, un *Saint Sébastien* attaché à une colonne, tandis que trois bourreaux, sous une arcade en perspective, le flèchent ou bandent leur arc. Le morceau, bien modelé et bien peint est très évidemment exécuté sous l'influence de l'école de Padoue, mais il y a là une amabilité involontaire qui fait que, malgré une légère grimace physionomique, les bourreaux n'ont pas l'air très féroce, ni le martyre trop supplicié. On attribue aussi à Foppa de belles fresques mouvementées, pittoresques, dans l'église de San Eustorgio, à Milan. A Foppa se rattachent, sortant de son atelier, les peintres Vincenzo Civerchio et Ferramola que l'on rattachera comme leur maître, dans l'école lombarde, à l'école de Brescia; et les peintres Bernardino Zenale et Bernardino Butinone, qui sont particulièrement de l'école de Milan. A la vérité, nous ne saurions guère insister sur ces divisions en écoles, ni définir ici leurs caractères. Cela n'aurait d'intérêt que si nous faisions ici un résumé de l'histoire d'une région déterminée, au lieu d'un tableau de la peinture italienne dans son ensemble. Ce qui nous apparaît et ce que nous devons retenir, ce sont les grands contrastes, les caractères très tranchés, tels que les différences entre l'Ombrie, la Toscane, Venise, la Lombardie. Mais en dehors de ces grandes divisions, il y a des nuances, et encore souvent très confuses, qui ne peuvent guère relever que de l'érudition. Les peintres vont souvent d'une ville à l'autre, et à cette époque, évoluent d'un style à l'autre, promenés entre Crémone et Brescia, Brescia et Milan, Milan et Vérone, et même Florence qui est toujours maîtresse à distance, n'est jamais complètement ignorée.

De Bernardino Zenale (1436-1526), il reste en collaboration avec Butinone (mort en 1510), l'important tableau du maître autel de Treviglio, une œuvre énergique, fortement caractérisée et qui encore se réclame de l'influence mantegnesque plutôt que de tout autre, si plus tard Zenale devint l'ami et dans une certaine mesure l'imitateur de Léonard. Si le tableau qui lui est tantôt attribué, tantôt retiré un peu suivant le caprice des critiques, *la Vierge adorée par Ludovic le More et sa femme Béatrix d'Este* du musée de Milan, est bien de lui, l'influence de Léonard ne saurait se contester. Dans l'hypothèse très vraisemblable où ce tableau serait de Zenale, la Vierge a certainement le type cher au

Vinci, et que nous retrouverons multiplié au centuple dans l'école lombarde, tandis que les autres personnages, les saints (pape, cardinal, évêques), debout de chaque côté de la Vierge, ont encore une grande et fruste allure dont le mâle archaïsme s'impose. De même, si les petits anges qui couronnent la Vierge ont la même douceur qu'elle et les mêmes caractéristiques, d'autre part les donateurs agenouillés sont gravés avec plus de force et de naïveté. La couleur du tableau est franche, très particulière, et d'une belle rudesse sonore. Ce tableau, de Zenale ou de tel autre, représente assez bien la lutte entre l'influence des rudes padouans, et celle plus enveloppante, plus amollissante, on



LÉONARD DE VINCI. — SAINTE FAMILLE.

dirait presque plus perfide de Léonard. Ainsi, peu importe qu'il soit de Zenale ou de tel autre maître du même temps, c'est un tableau type.

D'autres peintres milanais sont encore à citer, qui maintiennent avec une sévère constance le vieux style contre l'esprit même de la Renaissance. Montorfano, un élève ou un influencé de Foppa, mais plus gauche et plus violent, nous est connu par une œuvre très sincère, très âpre, à la fois crue et triomphale, ne pouvant laisser indifférent, malgré le terrible voisinage que les circonstances lui donnèrent : cette *Crucifixion* du réfectoire de Santa Maria delle Grazie, en face de laquelle Léonard de Vinci peignit son célèbre *Cenacolo*. En vérité, on ne pouvait imaginer plus écrasant vis-à-vis et contraste plus complet, et pourtant Montorfano nous secoue et nous passionne ; il règne dans son œuvre un accent

de passion, d'âpreté qui, à travers une longue distance et au delà de plus d'un siècle vous reporte aux fresques du vieux Barna de Sienne, et au *Calvaire* de la chapelle des Espagnols.

Un artiste non moins important, mais plus savant sans être amolli, est son élève Ambrogio da Fossato, dit Ambrogio Borgognone (1440-1530). C'est un talent d'un grand calme et d'une grande force : il a un sens de noblesse et de gravité qui règne dans toutes ses œuvres, assez nombreuses en la Chartreuse de Pavie, où Borgognone dirigea avec autorité les travaux d'architecture de l'église ; parmi ces peintures, il faut citer un *Crucifiement* et un *Saint Ambroise entre des saints*, particulièrement majestueux. Le musée Brera possède aussi de lui une très belle fresque, une Madone ; la Vierge, avec l'Enfant dans ses bras, est debout, entre des anges, et sous deux anges qui la couronnent ; deux autres anges à ses pieds jouent des instruments, et tout à fait dans la partie supérieure sont les bras étendus, bénissants, du Père. C'est un fragment, mais il est magnifique.

Tandis que ces maîtres demeuraient très à part, et se montraient rebelles au mouvement déterminé par Léonard, d'autres, au contraire, préparaient ou secondaient ce mouvement. Le célèbre architecte Bramante, de qui les œuvres peintes sont aujourd'hui perdues, mettait Milan directement en communication avec la tradition florentine et ombrienne, qu'il réunissait harmonieusement, Ombrien de naissance, Florentin d'éducation. Son élève Bartolommeo Suardi, le Bramantino (mort en 1530), avait également non pas préparé les voies à Léonard puisqu'il était plus jeune que lui, mais secondé son influence en se ralliant à lui et en abandonnant la tradition de Foppa, dont il avait été l'élève avant d'être celui de Bramante. Enfin des artistes tels que Ambrogio Preda, et Bernardino dei Conti jouaient certainement un rôle important dans cette évolution, mais rôle difficile à déterminer, car il n'y a pour ainsi dire pas d'œuvres authentiques d'eux parmi celles que tour à tour la critique leur attribue ou leur enlève.

Il vaudra mieux rattacher au mouvement vénitien d'autres écoles locales telles que celles de Vicence, de Trévise, etc., tandis que nous pouvons encore dire un mot bref de Vérone et de Crémone, inclinant davantage, quoique placées entre les deux influences, vers le mouvement padouan et lombard. L'un des élèves les plus intéressants de l'école de Mantegna est Liberale da Verona (1451-1536), de qui il reste des retables et des fragments de décoration dans les églises de Vérone et un beau *Saint Sébastien* au musée Brera, un *Saint Sébastien* dont le martyre a pour décor un canal vénitien, avec ses palazzi, ses personnages richement costumés voguant dans les gondoles!

Francesco Bonsignori, dans son œuvre, montre cette transition entre les deux écoles si proches et pourtant si différentes de Mantoue et de Bologne ; il est mantegnesque dans la première partie de sa vie, franciesque dans la seconde. On voit, rien que par de tels exemples, combien il est hasardeux de tracer de

nettes subdivisions entre toutes ces écoles. De telles classifications seront toujours artificielles et arbitraires, puisque d'incessants rapports, des échanges indéterminés, des transformations insensibles mais réelles s'opèrent entre des écoles d'aussi diverses tendances que celles de Mantoue, de Bologne, de Milan



LÉONARD DE VINCI. — LA VIERGE AU BAS-RELIEF.

et même de Venise, qui depuis longtemps existe à part, et de la façon la plus brillante, mais déjà maintenant conquiert.

De très intéressantes personnalités, mais un peu indéterminées, complètent cette école de Vérone qui a certainement eu, à cette époque, une existence brillante et active. Ce sont Domenico Morone (1442-1508), Giovanni Francesco Carotto (1470-1547) et Girolamo dai Libri (1474-1556) tous rattachables à l'école

de Mantegna, mais le dernier pourtant ayant, avec le mouvement vénitien, des affinités qui se développeront de plus en plus.

Enfin, à Crémone, un des artistes vraiment attachants et exquis du xve siècle, Boccacio Boccacino (1460-1518) a de grandes affinités avec le Pérugin et Francia. A Turin, Macrino d'Alba (fin du xve siècle), très riche et très personnelle nature, nous ramène au mouvement milanais, que pour nous Vinci va si puissamment concentrer. A Gênes, un peintre originaire de Pavie, Pier-Francesco Sacchi (travaille au commencement du xvie siècle) se rattache aussi à ce mouvement et produit de superbes œuvres, notamment les *Trois Saints* de Santa Maria di Castello à Gênes et le beau tableau que nous avons au Louvre, les *Quatre docteurs de l'Église*, à la fois d'une grande richesse et d'une grande austérité. Que de noms nous passons, et combien trop sommaires sont les mentions que nous accordons à ceux que nous citons! Mais la fécondité artistique est telle, dans toute cette région de la haute Italie, qu'il nous faut forcément choisir parmi les plus drus et les plus vivaces sujets.

C'est la fécondité même de la terre lombarde, cette terre extraordinaire, perpétuellement productive, perpétuellement douce aussi. Il faut avoir vu ces champs verdoyants, où l'herbe drue et grasse est coupée et repousse tous les mois de l'année, même pendant l'hiver. L'esprit suit la douceur infinie de la nature; il est fait de grâce et d'inévitable volupté; ceux qui peignent la nature ne peuvent que la peindre aimable ou aimablement. Par des dons de divination comme par des dons de prédisposition Léonard devait révéler à la Lombardie son âme de douceur. Seulement, tandis que tous ceux qui allaient le suivre, être entraînés par lui, ne devaient retenir que ce côté infiniment enveloppant et doux, lui devait dans son œuvre mettre une force et une profondeur qui dépassaient de beaucoup les limites d'une époque, le caractère d'une contrée et devenaient pour l'humanité tout entière un sujet d'admiration et de trouble.

Léonard de Vinci est un maître attrayant et redoutable. Même pour un résumé aussi court et une analyse aussi superficielle que ceux qui vont suivre, l'on ne peut se préparer à parler de lui sans éprouver une inquiétude, de même que l'on ne peut approcher une de ses œuvres sans qu'un peu d'angoisse se mêle au charme qu'il exerce. C'est, comme Rembrandt le sera deux siècles plus tard, un de ces hommes qui ont été au-dessus des hommes, et leur demeurent, par plus d'un point, mystérieux. Non qu'ils aient observé et travaillé, qu'ils se soient tenus, en dehors de la nature. Au contraire, ils sont descendus si profondément en elle qu'ils en ont dégagé tout ce qu'il y a de durable, de commun à tous les êtres et à tous les temps. Une extraordinaire force de scrupule et de choix les a animés, et est peut-être une des explications les plus probables de leur multiple secret. Leur incomparable faculté d'inquiétude, on dirait presque d'hésitation, dans la préparation de leur œuvre, n'a d'égale que leur in-

croyable faculté de décision, de volonté ou de ténacité dans l'exécution. Avec



LÉONARD DE VINCI. — LA VIERGE AUX ROCHERS.

de tels esprits, tantôt la pensée est fulgurante et la réalisation lente, tantôt au contraire, la pensée se cherche longuement et la forme est un foudroiement. Ils ont eu une méthode surprenante, et ils n'ont pas eu de méthode. Mais qui

pourrait les suivre, qui pourrait les définir d'un mot, qui pourrait fixer le parcours de leur humaine et intellectuelle activité, comme l'on fixe maintenant par la photographie le vol logique et capricieux d'un oiseau ? Comment pourrait-on le faire de toute leur œuvre, quand déjà une seule de leurs productions même parmi les plus tranchées, et comme les plus inconscientes, vous plonge dans des perplexités, vous semble chaque jour éclairée par des interprétations sans fin. Ah ! que ceux qui nient le mystère (le laisser de côté, le bannir systématiquement de sa pensée, le braver même, c'est une faculté de l'homme et par conséquent sans doute un droit, mais le nier !), que ceux qui nient le mystère dans la nature qu'ils perçoivent, et au delà de cette nature, sont téméraires et peu informés, quand des hommes comme Léonard et Rembrandt l'ont fait surgir, l'ont rendu en quelque sorte matériel et durable devant nous !

En parlant ainsi de Rembrandt qui a été d'ailleurs hanté des mêmes problèmes que Léonard et qui, avec des apparences différentes, a fait les mêmes recherches, nous ne nous éloignons pas de notre sujet, et même peut-être, pour ceux qui veulent bien suivre cet ouvrage dans l'esprit dont nous avons tâché de l'animer, une bonne volonté s'adressant à des bonnes volontés, serait-il bon de relire ce que nous avons dit de Rembrandt avant ce que nous avons dit de Léonard, ou réciproquement. Peut-être découvriront-ils nettement, fortement, des choses qui ne se sont présentées à nous que dans des tâtonnements, des formules confuses. Ils verront comment à travers les temps et les pays différents les grands esprits, par des lois communes, absorbent, s'assimilent et dégagent. Ils verront aussi comment ces hommes, qui apparaissent et dominent, comme des résumés d'humanité, peuvent et doivent être étudiés sous un triple rapport : ce qu'ils doivent à leurs prédécesseurs, ce qu'ils apportent eux-mêmes à leur temps, ce qu'ils apportent aux temps à venir.

C'est sous ce triple point de vue que nous nous efforcerons, si brièvement que ce soit, de résumer l'œuvre et la vie de Léonard de Vinci, interrompant l'enchaînement des dates et des actions, d'autant de digressions que cela sera nécessaire.

Leonardo, fils naturel de Ser Piero, notaire dans le petit bourg de Vinci, près d'Empoli, et de Catarina, une paysanne, naît en 1452 ; il est élevé sous le toit de son père et légitimé. C'est un enfant précoce, admirable ; il unit à la plus grande beauté la plus grande intelligence. Dans tous les exercices du corps il triomphe, dans toutes les connaissances et sciences il pénètre. Son ardeur à dépenser sa force prodigieuse n'a d'égale que son ardeur à enrichir et à assouplir son esprit. Observateur en même temps que rêveur, esprit pratique en même temps que poète, les sciences mathématiques ne l'attirent pas moins que les lettres et que les arts. On nous apprend qu'il apportait une extrême passion à l'étude, qu'il voulait tout savoir, tout embrasser, qu'il « commençait une science, puis l'abandonnait ». Ainsi dès les jeunes années apparaissaient chez Léonard les



LEONARD DE VINCI. — LA CENE.

deux dominantes de toute sa vie, une inquiétude que rien ne calme, une impérieuse prise de possession des choses que rien n'arrête.

Au surplus, il suffit de consulter le portrait qu'il a tracé de lui-même. Ce portrait il est vrai le représente en l'âge avancé : les rides profondes de la pensée, des efforts et des déceptions ont sillonné son visage; ses longs cheveux bouclés sont tombés, sa barbe est toute blanche; mais les yeux subsistent avec toute leur fierté, toute leur juvénilité, toute leur profondeur. Pourtant, à l'âge où il avait fait le tour de toutes les choses, où il avait pénétré plus avant qu'aucun de son temps dans la connaissance des hommes, dans celle de la nature et de ses lois, ce regard, quoique singulièrement dominateur, est aussi singulièrement tourmenté, mobile. On sent que la moindre occasion peut changer son expression, peut le faire briller ou le troubler, peut soit l'illuminer et en faire jaillir des étincelles, soit le faire soudain rentrer en dedans, se refermer pour ainsi dire sur l'image entrevue, sur la pensée saisie au passage. C'est l'âge et l'expérience qui ont abaissé dans une amertume cette bouche large et fine, c'est la lutte qui a froncé ce sourcil, mais le regard qui accuse une telle force de pénétration, le regard en un mot, qui se saisissait lui-même au point de transmettre au cerveau du peintre et de dicter à sa main une aussi saisissante image de lui, une aussi exacte et puissante réflection, ce regard est encore celui d'un homme qui interroge et qui doute. On juge si, jeune homme, Léonard devait posséder une merveilleuse inquiétude, puisqu'elle avait persisté chez l'homme qui avait créé, qui avait gravi les plus hauts sommets.

Ainsi donc, si Léonard enfant se précipitait avec avidité sur une science et la pénétrait au point d'en tirer des notions durables, des appuis exacts dont il trouvera, inventera à chaque instant maintes applications, c'est le côté dominateur de son esprit qui agissait, et si soudain il passait à une autre étude, c'est le côté inquiet qui l'avertissait et le poussait. Mais, de toute façon, c'était une conquête faite une fois pour toutes, et une autre à faire qui s'offrait à lui. Si certain qu'il soit de sa main, il doutera toujours de son esprit en perpétuel travail, il aura besoin de consulter sans cesse la nature, parce qu'il aura toujours besoin de choisir et de combiner.

Cette tendance à travailler scientifiquement, à donner aux plus libres caprices, aux plus vifs élans, l'appui rigoureux de profonds calculs, n'est pas spéciale à Léonard, bien que le merveilleux artiste ait été un merveilleux savant. Cet esprit scientifique, nous l'avons vu, est commun à tous les grands artistes du XVe siècle, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Piero della Francesca, Signorelli, Verrocchio enfin, le maître de Léonard. Ce que l'on a ainsi appelé l'*universalité* est en somme dans la règle, et le véritable artiste, étant un homme au-dessus des autres par ses perceptions plus vives et ses conceptions plus vastes, devrait aussi être au-dessus d'eux par la réalisation, quand il s'agit de

traduire ces conceptions sous une forme matérielle quelle qu'elle soit. En réalité, il y a moins de différence qu'on ne croit entre les grands artistes d'aujourd'hui et ceux du temps passé, nous voulons dire de différence virtuelle. Ils ont autant *d'aptitudes* que leurs devanciers en avaient, seulement ceux-ci avaient non seulement des aptitudes, mais encore des *directions*. Le grand malheur pour



LÉONARD DE VINCI. — LA JOCONDE.

nos artistes, et en général pour tous les artistes modernes qui ont suivi ceux du XVe et du XVIe siècle, c'est que la direction leur a manqué; ils ont dû se créer un langage eux-mêmes; de plus, les préjugés académiques et la défiance étroite du public les ont spécialisés de force dans un seul ordre de productions. On croirait inférieure la sculpture ou l'architecture d'un peintre célèbre. Quant au reste, dans ces multiples emplois que Léonard a faits, comme les autres maîtres de son ère, de son activité et de son acquis, on doit reconnaître qu'il a

atteint en tout un degré supérieur, car il y a aussi à tenir compte de son admirable organisation.

Nous avons vu le rôle considérable joué par Verrocchio dans l'art du xve siècle, non seulement par son œuvre, mais encore par son enseignement. Léonard, entrant pour ainsi dire enfant dans cet atelier, ne pouvait trouver ensemble de directions meilleures et plus sûres : l'orfèvrerie, la sculpture, la peinture, et surtout la peinture considérée au point de vue de la perfection de la matière et du modelé du relief. A même de puiser à une telle source, et avec ses dons prodigieux d'assimilation, le jeune homme ne devait pas tarder à devenir un des meilleurs sculpteurs, un des meilleurs dessinateurs, un des meilleurs peintres, un des meilleurs *constructeurs* de son temps, cette science de construction s'étendant aussi bien à l'invention d'un paysage pour le fond d'un tableau, qu'à celle d'une armature, d'une machine de guerre, d'un engin quelconque : tout se meut, s'échafaude, s'agence et se dirige par les mêmes lois, un cheval est une machine naturelle, et une machine est un animal abstrait.

Les premières œuvres de Léonard, qui dès l'âge de vingt ans était inscrit dans la corporation des peintres de Florence (1472), nous sont mal connues, ou difficiles à classer. Ce sont pour la plupart des dessins, du moins des dessins que l'on suppose avoir été exécutés à cette époque. Quant aux peintures, l'*Annonciation*, d'ailleurs fort intéressante, qui est au milieu des Offices, et la toute petite réplique ou esquisse qui est au musée du Louvre, doivent-elles être considérées comme des œuvres de lui absolument authentiques? On croit pouvoir répondre négativement, et bien que la première soit des plus remarquables, pleine de grâce et de charme, les attributions en faveur de Ghirlandajo ou de Lorenzo di Credi se peuvent défendre par d'assez bonnes raisons. Toutefois le mouvement de l'ange agenouillé est remarquable de dignité et de souplesse ; le paysage, surtout dans les fonds, est très curieusement coupé ; enfin la finesse du modelé, l'étude savante déjà des draperies, la particulière attention à exécuter les herbes et les fleurettes du sol, tout cela pourrait bien militer aussi en faveur d'une œuvre de jeunesse de Léonard, sans que pour cela on y vît ce qui constitue vraiment Léonard.

La célèbre tête d'ange peinte par lui dans le *Baptême du Christ* de Verrocchio offre beaucoup moins de prise à la discussion... car il n'y a aucune raison, à notre avis, pour ne pas la mettre au musée des légendes, et même des légendes absurdes. Nous l'avons dit, Verrocchio a très certainement peint le tableau tout entier, puisqu'aussi bien la tête du second ange n'est pas moins belle ni moins originale, et quant à l'effet théâtral de la deuxième partie de l'anecdote, le maître renonçant à la peinture et se laissant mourir de dépit à cause de ces promesses de supériorité de son élève, cela seul dit le cas qu'il faut faire de toute l'histoire. Verrocchio avait fait sa gloire et son œuvre, et il devait être heureux

d'avoir des élèves dignes de lui. Il est bon de s'habituer à regarder les œuvres d'art sans les lunettes fumées des légendes et des usurpations de célébrité.

Au contraire, il faut ranger au nombre des œuvres de la première période,



LEONARD DE VINCI. — FRAGMENT DE LA BATAILLE D'ANGHIARI.

la préparation, aujourd'hui très ruinée, de l'*Adoration des Mages* qui est au musée des Offices. On ne sait pas très exactement le moment où elle fut peinte, ou plus exactement dessinée, et on ne peut affirmer que ce fut le tableau

commandé en 1478 pour la chapelle du Palazzo Vecchio, de Florence, ou celui que commandèrent en 1481 les religieux du couvent de San Donato a Scopeto, près de la ville. Peut-être même n'est-ce ni l'un ni l'autre. On sait toutefois que l'*Adoration* commandée par ces religieux ne fut pas achevée par Léonard, qu'il laissa son œuvre en train, déjà en proie à ces longues hésitations, à ces troublants empêchements de terminer, dont nous verrons plus d'un exemple encore.

Cette *Adoration des Mages* est d'ailleurs d'une belle ordonnance, richement pourvue de personnages, d'accessoires, de beaux motifs de paysage, quelques têtes admirables. Mais l'œuvre encore ne peut pas nous renseigner à fond sur le maître, sur ses conquêtes et ses promesses.

Ce n'est qu'avec la *Vierge aux rochers* que nous entrons en pleine certitude et, que nous nous trouvons en présence d'une œuvre bien déterminée, exécutée à une époque bien déterminée. On a bien, il est vrai, discuté assez abondamment sur la question de savoir si elle a été peinte pendant les dernières années de son premier séjour à Florence, ou pendant les toutes premières années de son arrivée à Milan. Peu importe, en somme, puisque c'est, de toute façon, la perfection de sa première période, et que c'est une œuvre indiscutablement, délicieusement florentine. Ce n'est pas seulement l'élève de Verrocchio qui se montre là, c'est Léonard déjà tout entier, déjà original, subtil, profond, vous enveloppant d'un trouble, vous pénétrant d'un mystère. La conception du tableau est aussi neuve que l'exécution ; c'est quelque chose que la peinture florentine n'a pas encore dit, et pourtant cela tient à ce que l'école florentine a de plus caractéristique et de plus rare. Florence est tout entière dans ce paysage accidenté, dans cette finesse et cette netteté des types, dans cette grâce virginale et enfantine ; mais de plus que la grâce, par exemple, d'un Filippino, que la netteté d'un Ghirlandajo ou d'un Botticelli, que le paysage d'un Benozzo Gozzoli, il y a on ne sait quel accent mordant et bizarre, quelle étrange douceur tranchante, ce quelque chose d'angélique et de félin, enfin l'indéfinissable marque du tempérament de Léonard de Vinci qui s'affirme et prend possession simplement, tranquillement, mais avec une tranquillité qui dut troubler fort les contemporains. C'est une manifestation de neuf avec des moyens de tradition. Ces rochers découpés, aux dents surgissantes ou surplombantes qui s'arrangent en une sorte de grotte et qui, par leur ouverture montrent d'autres rochers encore qui vont contournant capricieusement le miroir des eaux, et bleuissant vers l'horizon, ce sont, en somme, les rochers que nous avons rencontrés depuis la suppression des fonds d'or. Mais ils sont arrangés avec un goût si étrange et si capricieux, ils sont d'un arrangement tellement créé, tellement visionnaire, que c'est la même nature transformée. Puis, dans ce raffinement, dans cette recherche, c'est une réelle simplicité de présentation. La Vierge est une femme aux cheveux dénoués ;

l'ange est un jeune garçon d'une beauté à la vérité extrêmement fine et pure, mais nullement faite semble-t-il, pour mériter les équivoques louanges dont de



LÉONARD DE VINCI. — SAINT JEAN.

faux littérateurs l'ont gratifiée: le Jésus et le saint Jean sont deux enfants pris très au naturel de leur chair potelée, de leurs joues rondes, en des attitudes que l'artiste, par une merveille de tact, a rendues pieuses et grandes sans cesser de

les laisser vraiment enfantines. Dans tout cela, pas un luxe matériel, pas d'orfèvrerie, pas d'auréoles, pas de mouvements symétriques, pas de symétries de tons, pas d'or, pas de broderies, pas d'architectures, rien en un mot de ce que nous avons été jusqu'ici habitués à voir; tout au plus les ailes de l'ange, et encore on ne les voit pas tout d'abord ; rien que des mouvements et du modelé. Et encore pas des mouvements réels, copiés d'après la nature, mais des mouvements inventés d'après elle. Ces mains de la Vierge, l'une tenant tendrement l'épaule du petit saint Jean, l'autre s'élevant au-dessus de la tête de Jésus, cette main, cette longue main de l'ange, pointée vers le saint Jean, ce sont là des trouvailles inexplicables, des vérités irréelles. Tout ce qui dans le tableau d'un autre homme apparaîtrait comme une idée tourmentée, un heurt et une gène de lignes, une gaucherie d'attitudes, devient ici une nouveauté et un attrait, une éloquence. Puis, dans le seul choix, dans la seule création des types, Léonard s'est révélé ; il a trouvé une pureté nouvelle, ce qui semblait impossible après les délicieux peintres que nous avons vus, après Fra Angelico ; et cette pureté qui a l'attraction du mystère, on ne se lasse jamais de la contempler ; toujours elle participera de deux extrêmes qui paraissent peu faits pour s'allier, l'extrême douceur, et l'extrême puissance.

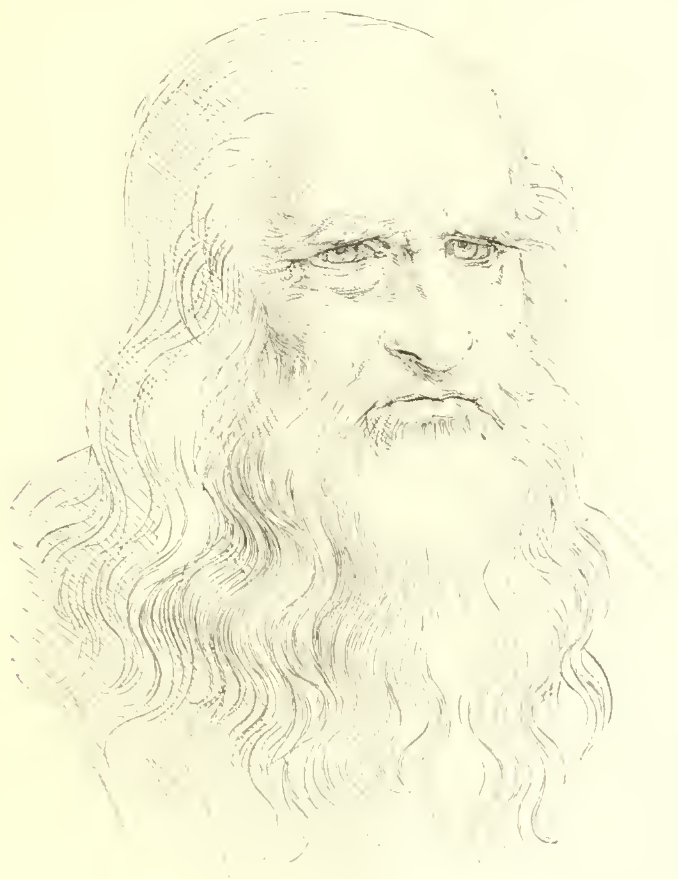
Mais à quoi bon pousser plus loin d'aussi inutiles analyses? Qu'il nous suffise de retenir que dans ce tableau Léonard apportait, indépendamment du charme personnel, ce qui est inanalysable, la triple nouveauté de la présentation, de l'expression et du modelé. Le tableau existe à deux exemplaires qui sont, à peu de chose près, aussi célèbres l'un que l'autre : celui du Louvre et celui de la National Gallery. Mais ce n'est point une sotte vanité de clocher qui nous fait dire que l'exemplaire du Louvre est certainement le premier en date et le seul entièrement de la main de Léonard. Il ne s'agit pas des détails, de cette croix et de ces auréoles que dans le tableau de Londres une main maladroite a ajoutées longtemps après coup, ni même des variantes dans certains détails de végétation, de silhouette de rochers, même de geste de l'ange. La forme est bien plus nerveuse, bien plus serrée dans notre tableau ; dans celui de la National Gallery les têtes sont purement admirables, cela est vrai, mais tout le tableau est imperceptiblement moins ferme, et une attentive étude nous fait conclure que c'est une précieuse répétition faite plus tard, dans l'atelier et sous la direction de Léonard, qui probablement y a mis, dans les têtes surtout, quelque travail de sa main.

Léonard quitta Florence vers 1487. On ignore en réalité les motifs de ce départ. Il est vraisemblable que comme tout novateur il n'était pas suffisamment apprécié, et qu'il était encore trop tôt pour que ces innovations, dont nous n'avons pas encore dit toute la portée, pussent attirer autour de lui des élèves, une école. En quittant Florence, il proposait ses services à Ludovico Sforza et arrivait à Milan, où il était bien accueilli. Ici Vasari nous fait encore faire une

incursion dans le fantaisiste et l'invraisemblable, nous montrant Léonard agréé à la cour comme musicien !

Le brouillon de la lettre qu'il écrivit à Ludovic, et que l'on a trouvé dans ses manuscrits, montre qu'on attendait d'autres services de lui. Le document est à citer tout entier.

« Moi, très illustre seigneur, ayant vu et considéré avec attention jusqu'à ce



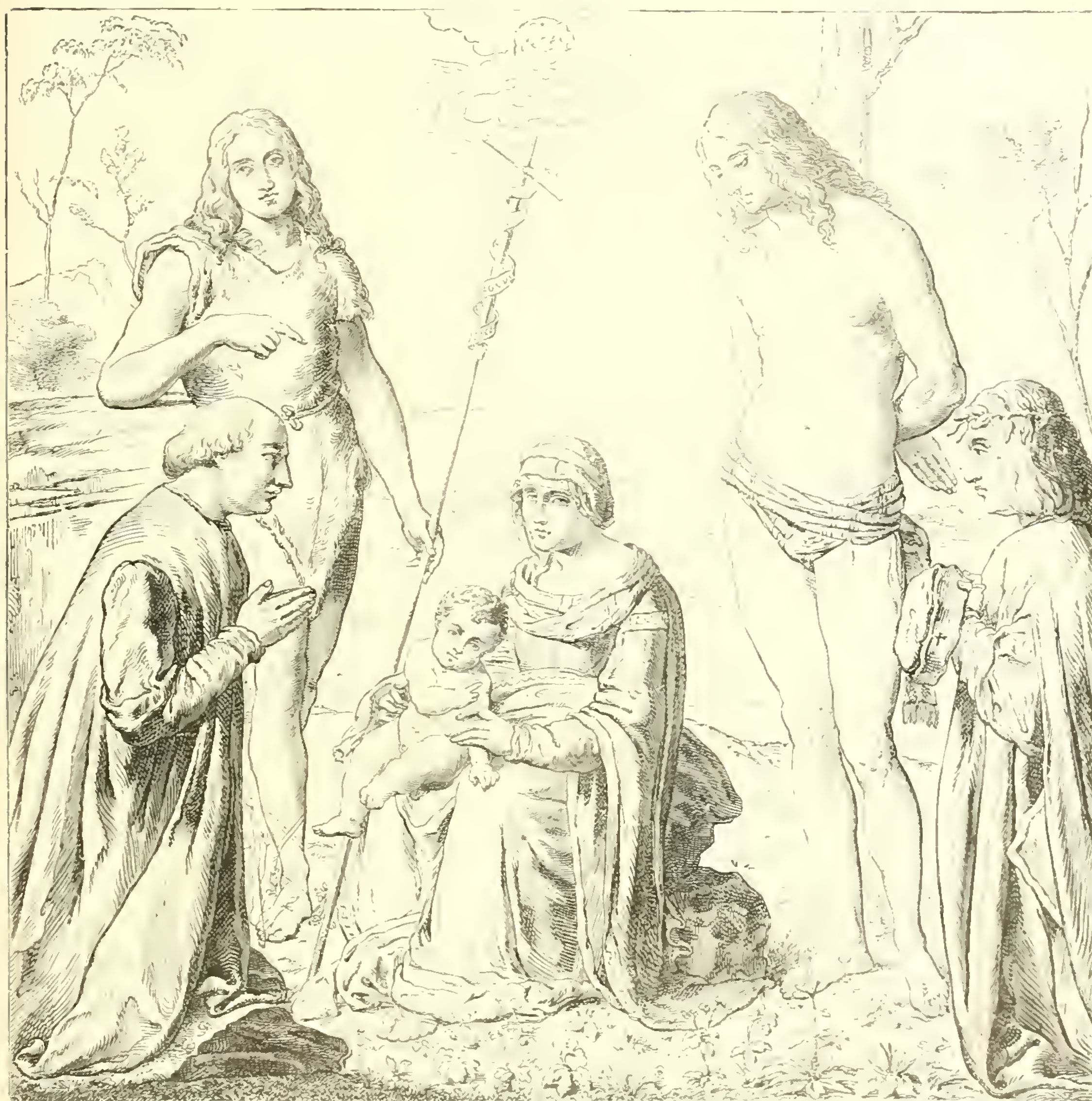
LÉONARD DE VINCI, PAR LUI-MÊME.

jour les résultats des travaux de ceux réputés maîtres et compositeurs de machines de guerre, et ayant reconnu que l'invention et le résultat de ces machines ne sont rien de plus que ce que l'on a mis en usage jusqu'à présent, je ferai mes efforts, sans chercher à nuire au mérite des autres, pour me faire entendre de Votre Excellence, en lui donnant connaissance de mes secrets. Et en attendant qu'il se présente une occasion de les mettre en pratique, selon votre plaisir, je vous en donnerai une note ci-jointe : — 1. J'ai trouvé un

moyen de faire des pontons très légers, faciles à transporter, avec lesquels on peut poursuivre ou éviter l'ennemi. Je puis en construire aussi qui soient incombustibles et qui puissent résister à la bataille, et de plus faciles à jeter et à lever. En outre, j'ai un moyen pour brûler et détruire ceux des ennemis. — II. Je sais de quelle manière, pendant le siège d'une place, on peut tarir l'eau des fossés et faire une grande quantité de ponts volants à échelons, ainsi que d'autres instruments nécessaires pour faire réussir pareille opération. — III. Si, par la hauteur des bords et par la conformation naturelle du lieu, on ne pouvait faire usage des bombardes, je saurais détruire toute place forte, si elle n'est pas bâtie sur le roc. — IV. Je possède encore le secret de faire des bombardes faciles à transporter, avec lesquelles on peut lancer en détail la tempête, et dont la fumée, en frappant l'ennemi d'épouvante, le jette dans la confusion. — V. Au moyen de chemins creux, j'ai le moyen de faire parvenir les troupes sans aucun bruit, dans le cas où il faudrait passer sous des fossés ou quelque ruisseau. — VI. Je fais des chariots couverts que l'on ne saurait détruire, avec lesquels on pénètre dans les rangs de l'ennemi, et on détruit son artillerie. Il n'est si grande quantité de gens armés qu'on ne puisse rompre par ce moyen ; et derrière ces chariots, l'infanterie ne peut s'avancer sans obstacle et sans danger. — VII. Si le besoin l'exige, je ferai des bombardes, des mortiers, des passe-volants tout à fait différents de ceux dont on fait usage. — VIII. Là où les bombardes ne pourraient pas produire leur effet, je composerais des catapultes, des balistes et d'autres instruments dont l'effet est admirable et tout à fait inconnu. Enfin, suivant le besoin, je puis inventer une foule de moyens offensifs. — IX. Dans le cas où l'on serait en mer, je puis employer beaucoup de moyens offensifs et défensifs, entre autres, construire des vaisseaux à l'épreuve des bombardes, puis composer des poudres et des fumées. — X. En temps de paix, je crois pouvoir remplir, et sans craindre la comparaison avec personne, l'emploi d'architecte soit pour les édifices publics et privés, soit pour ceux qui servent à la conduite et à la distribution des eaux. Je puis conduire et mettre fin à toute espèce de travaux de sculpture en terre, en marbre et en bronze. En peinture, je puis faire ce qu'on désirera, tout aussi bien que qui que ce soit. Je pourrai encore exécuter la statue équestre qui doit être élevée à la gloire immortelle du seigneur votre père et de celle de la noble famille des Sforza. »

Cette lettre est des plus curieuses, certainement, mais elle ne doit pas être prise pour autre chose que ce qu'elle est, c'est-à-dire pour l'offre de services d'un homme savant et pratique qui énumère tout ce qu'il sait faire, simplement, sans plus de vanité que de hâblerie. Il décrit ces services dans l'ordre qu'il suppose le plus capable d'intéresser un prince guerrier, et par surcroît ami des arts, peut-être même dans l'ordre qui l'intéresse le plus lui-même, car s'il est beau pour un esprit poétique de retracer ou d'inventer de belles images, il

n'est pas moins beau pour un homme qui a de la force à dépenser, de concevoir et de réaliser des moyens de faire de la force. N'oublions pas non plus que



BELTRAFFIO. — LA VIERGE DE LA FAMILLE CASIO.

Léonard ayant des aptitudes égales pour toutes choses, toutes choses l'intéressent également.

C'est pour cela qu'il faut se garder de prendre aussi cette lettre pour celle d'un peintre qui s'amuse parfois à faire l'ingénieur, ou réciproquement d'un ingénieur qui est capable, lorsqu'il le veut, de faire d'extraordinaire peinture.

C'est avant tout et uniquement l'exposé de connaissances, la récapitulation personnelle d'un *homme qui a le don et la passion du dessin*. La sculpture, c'est du dessin, tout comme la peinture ; l'architecture, publique ou privée, ou s'appliquant aux travaux d'hydraulique, de défense, de terrassement, c'est du dessin ; la construction des machines de guerre, des charpentes, des ponts volants, c'est encore et toujours du dessin. Dans ses manuscrits, dans ses carnets de notes, à chaque instant des dessins surgissent sous toutes formes, accompagnés des calculs qui devront mettre ces machines en mouvements, comme des



ANDREA SOLARIO. — LA VIERGE AU COUSSIN VERT.

calculs de l'ombre et de la lumière qui devront donner à un dessin de figure, à une peinture, le relief, l'apparence du mouvement interrompu.

La nuit s'est faite sur deux des plus considérables applications que Léonard ait faites de ses idées sur le dessin et le modelé : la statue équestre de F. Sforza, et la *Cène*. L'œuvre de sculpture a péri complètement avant d'avoir été achevée, et de l'œuvre de peinture il reste le souvenir en apparence le plus complet, en réalité le plus incertain et le plus trompeur.

En 1493, le modèle en terre de la statue colossale de Sforza avait été exposé publiquement. Après 1501, on ne sait au juste comment il a péri, mais peu importe, il a péri. Diverses bibliothèques contiennent des croquis de chevaux, de la main de Léonard, recherches pour le mouvement et la silhouette de la statue. Mais cela, naturellement, ne peut donner une idée de ce que cette statue pouvait être, car dans une œuvre de ce genre, les dimensions et le modelé sont tout.



ANDREA SOLARIO. — CHARLES D'AMBOISE, SEIGNEUR DE CHAUMONT.

De même, la destruction complète du modelé dans la *Cène*, a ruiné l'œuvre tout entière, ou tout au moins ce qui en était le frissonnement et la vie. C'est une morte dont rien ne peut plus rappeler l'expression vraie, le caractère essentiel. Qu'importe que dans un mort demeurent les traits du visage, les lignes du corps dans leur générale construction? Ceux qui n'ont pas connu le vivant, n'ont point la possibilité de le faire revivre en imagination. Un portrait peut encore conserver une de ses expressions accoutumées, mais si ce portrait même est gratté, s'il n'en demeure que les grands traits et que toutes les nuances d'ombre et de lumière soient effacées, c'est encore un cadavre.

Telle est l'aventure de la *Cène*, une des peintures les plus célèbres du monde, et une de celles qu'on est le moins à même de juger. Déjà entre 1580 et 1590, l'œuvre était complètement rongée et ruinée. Après avoir subi divers mauvais traitements pendant un siècle, après avoir été percée d'une porte, blessée de clous, l'œuvre mourante fut au commencement du XVIII[e] siècle complètement repeinte par une main barbare. A la fin du XVIII[e] siècle, cette nouvelle *Cène* fut grattée et repeinte encore, et ce que l'humidité, le mauvais état fatal du support, la négligence des propriétaires, voulurent bien laisser de cette œuvre qui n'était plus, en aucune de ses parties, l'œuvre de Léonard, fut pris pour cible, à coups de pierres, à coups de briques, par les troupes françaises pendant la campagne d'Italie. Comment, dans ces misérables débris, admirer autre chose que la conception générale, et comment porter un jugement sur ce qui était le plus essentiel, sur ce qui devait être vraiment admirable, le modelé? En réalité, la conception de l'œuvre est justement, il faut avoir le courage de le dire, la chose qu'il est le plus difficile de louer si l'on ne se contente pas des admirations toutes faites et des beautés de pure rhétorique. D'après les silhouettes, les ombres mortes qui subsistent, ainsi que d'après les copies, on peut se rendre compte que les mouvements étaient tendus à l'excès, les attitudes expressives par des moyens violents et théâtraux, les physionomies plus grimaçantes que caractérisées. Ce côté en quelque sorte inférieur de l'œuvre, nous voulons dire ce dessous, tout ce qui subsiste, est cependant digne d'admiration sous un certain rapport. Léonard, en cela comme en toutes choses, éprouvait le besoin d'inventer, de créer des formules nouvelles. Mais quoi! les prédécesseurs avaient tout fait dans le domaine de la simplicité comme moyen d'expression, et il ne restait plus qu'à s'inspirer de la réalité même, de la réalité immédiate des gestes, et c'est ce que tenta Léonard dans la *Cène*. Et comme Andrea del Castagno même l'avait précédé dans cette voie, il ne pouvait que forcer la mimique, faire un drame violent là où l'on avait vu autrefois une scène religieuse et recueillie, avec une tristesse, une angoisse mystérieuse sans doute. En un mot, la *Cène*, pour tous ceux qui avaient vu le sujet par son grand et éternel côté, ne donnait pas pour principal thème la trahison de Judas, épisode cruel, rapide, à peine

compris de tous, mais la dernière réunion et la participation au Corps et au Sang. Par l'esprit même qui l'a inspirée, esprit épisodique, on peut donc dire



ANDREA SOLARIO. — LE CRUCIFIEMENT.

que le *Cenacolo* de Santa Maria delle Grazie est une des premières œuvres vraiment modernes, ce qui lui constitue à la fois un intérêt et une infériorité.

Seulement, cette infériorité dont Léonard se rendait bien compte, puisque les histoires le représentent hésitant longtemps, cherchant des effets violents en

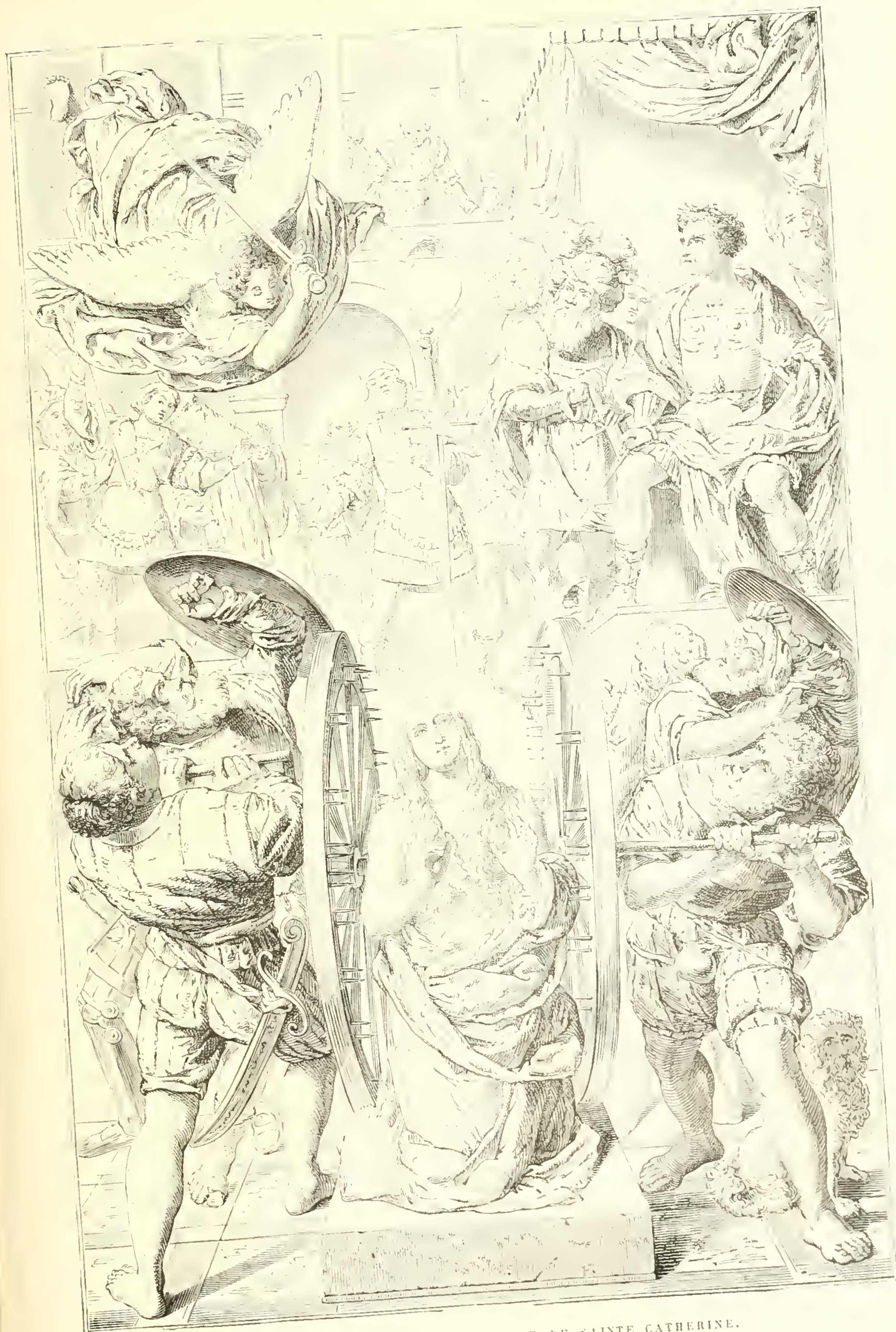
même temps qu'accessoires, par exemple, un type bien hideux pour représenter Judas, cette infériorité par rapport à Fra Angelico, Léonard l'avait certainement compensée par les qualités d'une exécution parfaite. Sur ce drame heurté, sur cette scène de surprise, de fureur, d'indignation, il avait jeté la douceur de son incomparable modelé, et l'on peut être certain, sans pouvoir en quelque sorte jouir de cette certitude, que l'œuvre était une des plus admirables qui aient jamais été exécutées. Tel était le prestige de ce modelé, qu'il en subsiste encore une espèce de vague et flottant accent. L'on sent encore, et c'est peut-être cela qui est une des plus précises caractéristiques de Vinci, que cette exécution atteignait l'extrême puissance par des moyens de douceur extrême. Atteindre ainsi la force écrasante dans la caresse, dans la suavité, dans tout un système de gradations subtiles, insensibles, c'est un des miracles de la peinture, et c'est Léonard seul qui l'a pleinement réalisé, et ce qui l'atteste encore pour la *Cène* ce sont les admirables dessins qui en survivent.

La ruine de l'œuvre était causée par l'ouvrier lui-même, c'est la dernière indication qui nous reste à donner. Léonard, toujours en travail d'invention, possesseur des plus sûres recettes traditionnelles, puisqu'il les avait trouvées à l'atelier de Verrocchio, et que ces recettes avaient suffi à Lorenzo di Credi, entre autres, pour exécuter des morceaux qui bravent le temps, voulait en trouver d'autres et de plus parfaites encore. De là ces distillations d'huile à l'alambic, ces peintures à l'huile sur un mur blanc, ou bien ces détrempes reprises à l'huile et recouvertes d'un vernis, enfin ces expériences incessantes, qui absorbaient son temps, compromettaient sous ses propres yeux la solidité de son œuvre, et la détruisaient après sa mort.

Mais ce n'est pas seulement le désir d'inventer pour le plaisir d'inventer qui le poussait à ces expériences, à ces recherches ; il y a une raison inhérente aux recherches d'art elles-mêmes, une raison infiniment émouvante, dont on ne s'est peut-être pas rendu bien compte, et que le portrait de la *Joconde*, parmi d'autres remarques, va peut-être nous livrer.

En 1499 Léonard, par suite de la chute de Ludovic le More, avait dû quitter Milan, laisser en train probablement maint grandiose projet (1), sans compter la statue colossale, abandonner l'académie qu'il avait fondée, et qui allait, sous l'impulsion une fois donnée, renouveler entièrement l'esprit et l'aspect de l'école lombarde. Après diverses vicissitudes, en 1503 il se retrouvait à Florence. Une des premières œuvres qu'il y entreprenait, était la *Bataille d'Anghiari*, commandée par le gonfalonier Pietro Soderini pour la salle du

(1) Il avait, outre le travail énorme de la statue et de la *Cène*, écrit son *Traité de la peinture*, accompli mainte besogne conforme à celles de ses offres de services, organisé tout le décor des fêtes du mariage de Ludovic avec Béatrix d'Este, dirigé divers travaux publics. Comme œuvres de peinture, il avait aussi exécuté le portrait de Lucrezia Crivelli, que l'on suppose être l'admirable portrait de femme du Louvre, vulgairement connu sous le nom de la « Belle Ferronnière ».



GAUDENZIO FERRARI. — MARTYRE DE SAINTE CATHERINE.

Conseil au Palazzo Vecchio. Là encore, par suite de cette persistante fatalité qui s'attaque à toutes ses œuvres, le carton a été détruit, et cette fois la peinture fut abandonnée en cours d'exécution, par suite du découragement qu'avait éprouvé le peintre de ne pas voir réussir un certain procédé de peinture à l'encaustique laborieusement cherché. Il ne reste de la *Bataille d'Anghiari* que la gravure d'Edelinck d'après un dessin partiel de Rubens, c'est-à-dire une traduction d'après une traduction, laquelle n'était pas des plus serrées. Cette fois la violence et la fougue devaient avoir merveilleusement servi Léonard, et la *Bataille d'Anghiari* paraît avoir été une admirable vision de terreur.

C'est pendant ce séjour à Florence qu'il acheva le portrait de *Mona Lisa del Giocondo*. Ici la couleur, cette couleur brillante, ces tons rose tendre des narines, ces tons vermillon des lèvres, incarnat des joues, dont Vasari parle avec enthousiasme, cette couleur a entièrement disparu. Le temps l'a remplacée par un camaïeu grisâtre et bleuâtre, mais le modelé demeure, et c'est pour cela que nous possédons l'œuvre tout entière, que rien n'en est perdu pour nous, et que tout ce que ne peut nous dire la *Cène*, nous le retrouvons ici.

Nous ne nous livrerons pas au jeu puéril et tout littéraire de décrire la Joconde, de définir son sourire, de raconter tout ce qui se passe dans notre âme ou dans celle des autres en présence de cette belle figure, qui n'est « énigmatique » que pour ceux qui cherchent des énigmes partout, et qui est simplement l'image admirablement modelée d'une jeune et jolie femme. Si elle sourit, c'est que son sourire était charmant, et que Léonard avait fait tous ses efforts pour le peindre. Ce n'est pas là qu'est la leçon picturale qu'on doit retirer de la Joconde. On ne saurait trop répéter le mot sur tous les tons, ce portrait est une admirable leçon de modelé, et peut-être la plus belle qui soit, et c'est le gage le plus saisissant de la révolution que Léonard de Vinci apportait dans l'art de la peinture. Que l'on se rappelle maintenant ce que nous avons dit de l'influence de Donatello sur toute la peinture du XV[e] siècle, influence transmise et propagée encore par un autre sculpteur, Verrocchio, le maître de Léonard. Toute peinture jusqu'à Léonard se distingue par un modelé sculptural, un relief extraordinaire, mais le relief d'une statue de marbre ou de bronze. Parfois ce modelé est comme à facettes, à arêtes vives, à méplats fortement accentués, comme chez beaucoup de Florentins, Botticelli, Verrocchio lui-même ; parfois au contraire tout d'une coulée comme dans les figures de Mantegna ; mais toujours évoquant l'idée d'une matière immobile, rigide, de la statue fondue ou taillée immuablement, ou, pour entrer dans des détails d'exécution, d'un modelé exécuté non d'après la vie, mais d'après une figurine, comme procédaient beaucoup des peintres-orfèvres.

Or, la révolution apportée par Léonard de Vinci consistait à *substituer au*

modelé sculptural le modelé vivant. Il cherchait, et la Joconde en est la prodigieuse preuve, à saisir l'insaisissable, les ombres légères et vivantes qui voltigent, pour ainsi dire, autour du relief subtil de la nature. Il lui fallait faire sentir que cette peinture était changeante elle-même suivant l'intensité avec laquelle on la regardait. En même temps il fallait conserver à l'ensemble toute sa largeur, toute sa grandeur d'expression, et mettre en outre sa marque dans l'œuvre. En un mot, dans une simple figure Léonard entrait en lutte avec les plus grandes et les plus neuves difficultés. Il inventait véritablement ce qu'on a appelé du mot conventionnel et insuffisant de *clair-obscur*, et dans cet ordre d'idées, si le



BERNARDINO LUINI. — SALOME.

domaine qu'il découvrit fut largement mis à profit par tous ses successeurs, si Vinci passa un instrument nouveau à Raphaël, à Michel-Ange eux-mêmes, au moment où il peignait la Joconde tout était à inventer. On comprend dès lors que cela lui ait coûté beaucoup de temps, beaucoup d'hésitations, beaucoup de recherches, beaucoup de soucis, car il avait non seulement le but à réaliser, mais les moyens à construire de toutes pièces. De là ces perpétuelles recherches de matière, logiques elles aussi, parce que pour une exécution entièrement nouvelle, il fallait des ressources entièrement différentes. Ressources de matière, ressources de dessin. C'est pour cela, par exemple, et non pour le vain plaisir de faire une minutieuse copie, que Léonard exécutait ces étonnantes études de draperies en camaïeu dont nous avons un spécimen au Louvre : là encore il

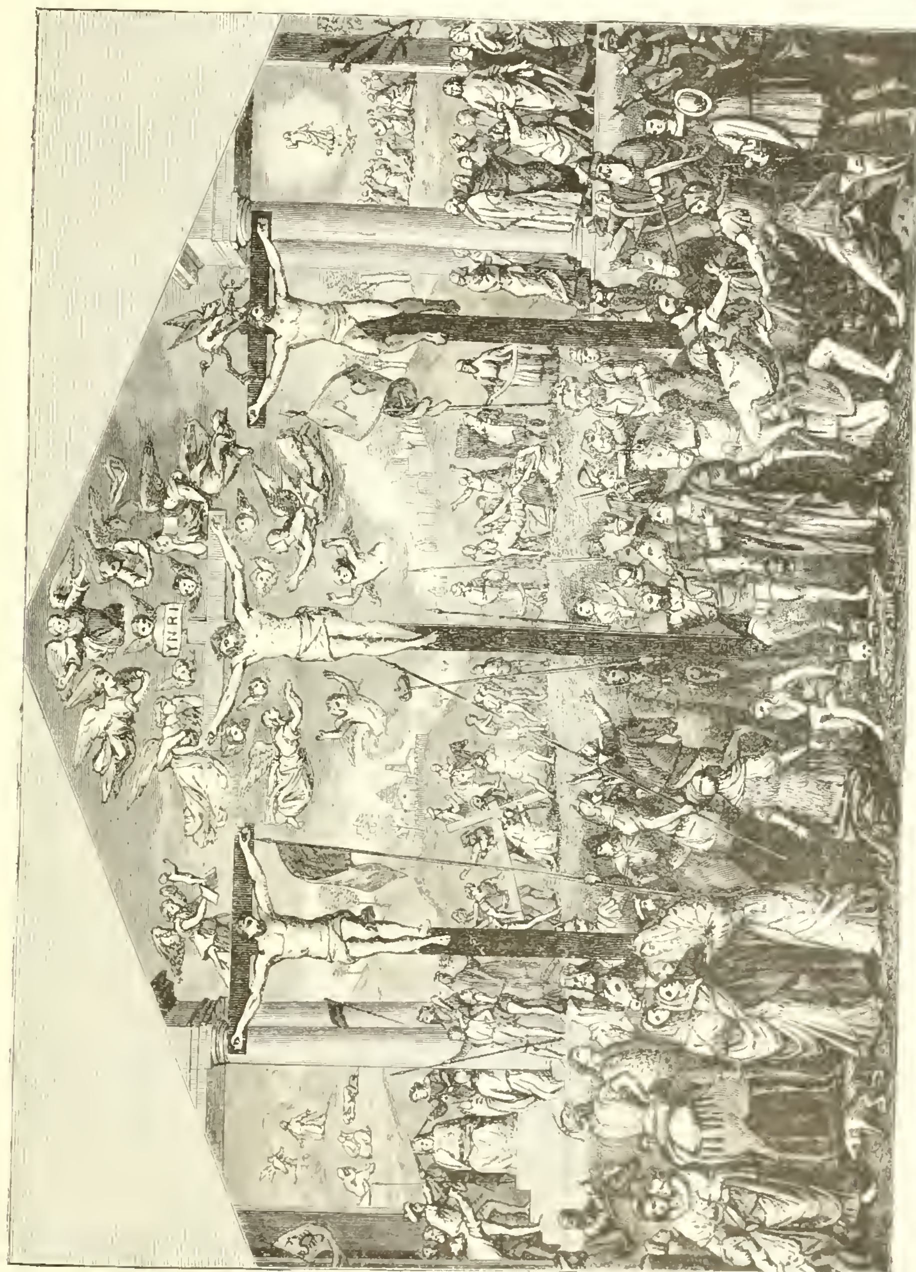
cherchait les moyens de sortir du modelé sculptural qui prévalait dans les draperies de ses contemporains.

Voilà, indépendamment de la séduction qu'elle exerce sur les sens de l'esprit, la leçon matérielle que donne la Joconde, et ce n'est pas parce qu'on aura bien compris l'importance de ces considérations que l'on sera moins à même de la goûter en poètes et en rêveurs.

Une autre des œuvres capitales que Léonard entreprit à Florence fut la Sainte Famille, ou plus exactement *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus*, dont nous avons la peinture au Louvre, et dont la Royal Academy de Londres possède un inappréciable carton. Pour pénétrer à fond le style et l'âme de Léonard, je crois que ce sont les deux œuvres qu'il faudrait le mieux posséder, qu'il faudrait connaître jusqu'à la modulation la plus subtile, jusqu'à la plus légère inflexion de ligne. Le carton de Londres est de notre peinture admirable, l'admirable explication. Il n'y a pas un plus beau dessin au monde, et d'une beauté plus inexplicable ; on y sent, comme si l'on voyait Léonard travailler devant soi, sur combien de force il jetait combien de douceur, le jaillissement de ce dessin étant d'une fermeté et d'une vivacité extraordinaires jusque dans le moindre trait, le moindre repentir, et le modelé étant d'une non moins surprenante suavité dans la réalisation du plus plein et du plus caressant relief. L'expression des visages, ce visage de la Vierge surtout qui est si fin, si fier, et d'une ardeur supérieure, le dessin des mains, des pieds nus, non, il n'y a rien de plus grand que cela! Pas même notre belle peinture, qui s'est malheureusement ressentie comme toutes les autres, de la curiosité et de l'inquiétude technique du peintre.

Cette inquiétude allait encore nuire au maître lors de son voyage à Rome, en 1513. De 1506 à cette date, il avait partagé son temps entre Florence et Milan, qu'il avait de nouveau pris pour résidence et où il avait trouvé auprès de Charles d'Amboise et de Louis XII la même protection que lui avait accordée leur vaincu Ludovic le More. Nous n'aurions à nous préoccuper de cette attitude assez indépendante de Léonard que si nous faisions ici une histoire détaillée de sa vie, et encore arriverions-nous sans doute à cette conclusion que son activité, ses préoccupations le mettaient tout à fait au-dessus des obligations ordinaires de fidélité. Au contraire même prouverions-nous que Léonard a été véritablement une victime des circonstances, et que rien n'est plus douloureux que de voir une si précieuse force se trouver à chaque instant déplacée, inquiétée, ballottée au milieu de ses manifestations, comme si le personnel tourment dans la recherche et dans la production n'avait pas suffi. En 1513, il se rendait à Rome auprès de Léon X ; là ce fut une véritable crise d'inquiétude qui semble l'avoir repris, car il ne fit que peu de peinture, mais beaucoup d'expériences scientifiques et en rien les grands travaux que l'on attendait de lui. Les rapports entre le pape et l'artiste tournèrent en quelque

froideur. Il faut noter que son séjour à Rome fut interrompu par quelques courts voyages, mais surtout ce qui nous importe et que nous devrons retenir, lorsque nous parlerons du Corrège, c'est qu'un de ces voyages fut celui de



BERNARDINO LUINI. — LA CRUCIFIXION DE LUGANO.

Parme. En 1515, Léonard était présenté à François Ier qui l'emmenait en France, l'établissait au manoir du Cloux près d'Amboise ; en 1519, après avoir pendant les dernières années souffert d'une sorte de paralysie, il mourait, laissant à son

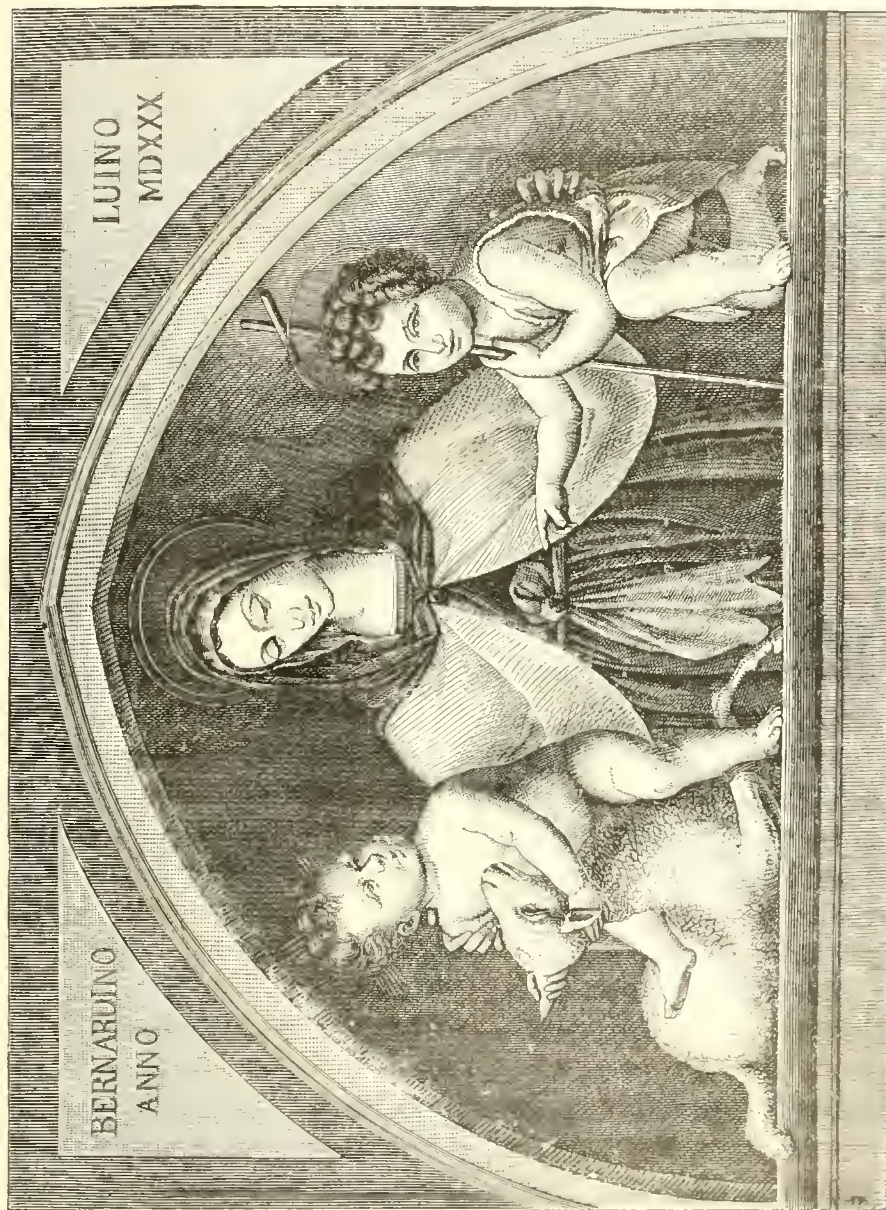
atelier entre autres peintures la *Sainte Anne*, et le *Bacchus* (ou comme on l'a supposé le *Saint Jean-Baptiste*, transformé en *Bacchus*) qui sont au Louvre.

Bien que Léonard n'ait pas été, comme nous l'avons vu, exclusivement un peintre, tout en jouant dans l'histoire de la peinture un rôle considérable, en apportant une véritable révolution, ses œuvres peintes sont encore relativement nombreuses. Outre celles que nous avons eu l'occasion de citer et d'étudier, il faut au moins mentionner la *Madone Litta*, au musée de l'Ermitage, ainsi que le portrait de femme vue jusqu'à la ceinture, et nue, les cheveux séparés en deux masses égales ; la fresque de l'église San Onofrio, à Rome, une Madone avec l'enfant, et un donateur, la *Madonna della salute*, au séminaire archiépiscopal de Venise; le portrait de Marc Antonio della Torre, au musée de Buda-Pesth ; le Saint Jean-Baptiste vraiment beau du Louvre ; le portrait de femme du palais Pitti, dénommé la *Monaca*, etc., etc. Beaucoup d'autres œuvres lui sont attribuées, dans divers musées d'Europe, qu'il faudrait se garder d'admirer de confiance ; beaucoup sont des œuvres remarquables de ses élèves, et même certaines parmi celles que nous venons de citer auraient-elles à être revisées quant à l'attribution. Au surplus, il suffit d'avoir pour points de repère et pour sujets d'étude, la *Vierge aux rochers*, le *Saint Jean-Baptiste*, *Lucrezia Crivelli*, la *Sainte Anne*, la *Joconde*, l'esquisse de l'*Adoration des Mages*, le carton de la Royal Academy et le *Cenacolo* lui-même ; ces œuvres sont des choses complètes, qu'on ne saura jamais trop étudier et où il y aura toujours à apprendre et à découvrir.

Mais cela ne suffit pas encore pour une étude approfondie, pour une possession complète, de ce génie magnifique ; il faut encore connaître deux répertoires immenses, véritablement insondables ceux-là : ses manuscrits et ses dessins. Ses manuscrits, que notre temps a défrichés, et défrichés à grand'-peine, et dont il reste encore plus d'un à traduire, sont une étonnante source de savoir, un merveilleux spectacle d'activité cérébrale s'exerçant dans toutes les directions, s'appliquant à tout, devançant son temps, prévoyant les recherches et les résultats des temps à venir. L'anatomie y voisine avec la mécanique, les sciences physiques y alternent avec les remarques sur l'art ou profitables à l'art. Les dessins les plus imprévus et souvent les plus beaux apparaissent à côté des figures géométriques et des calculs algébriques, parmi les lignes serrées de cette écriture à rebours que Léonard avait adoptée à l'imitation de l'usage oriental. Que de choses saurait l'homme qui aurait seulement lu et compris ce qui a été traduit des manuscrits de Léonard ! A ce propos nous ne saurions trop rendre hommage au travail vraiment magnifique de M. Ravaisson-Mollien qui chez nous a traduit et fait reproduire en fac-similé tous ceux que nous possédons en France ; entrepris avec autant de conscience que de courage et que de goût, ce

travail est de ceux qui font à l'érudition française le plus grand honneur, et apportent à la pensée humaine le plus grand profit.

Quant aux dessins du maître, leur beauté est aussi accomplie, aussi pure



BERNARDINO LUINI. — LA VIERGE A L'AGNEAU.

que celle de ses plus parfaites peintures. La liste n'en saurait être tracée ici, tant elle est nombreuse et variée, mais il faut méditer sur les dessins que possède le musée du Louvre, étudier ceux qui enrichissent les musées de Florence, de Turin, de Venise, de la bibliothèque Ambrosienne, à Milan, du British

Museum, des musées de Dresde, de Munich, de Berlin (nous citons les plus riches sources) pour être à même de comprendre ce qu'il y a en art de plus fort, de plus élevé, et de plus captivant.

Il y en a de deux sortes, outre les dessins purement scientifiques, qui sont parfois surprenants de beauté même pour les ignorants, telles certaines études de la machine humaine ramenée à la machine abstraite. Ces deux catégories sont : les croquis rapides, soit documents d'après nature, soit premiers jets d'une chose entrevue par l'imagination ; puis les dessins à la fois de rêve et de nature, les créations et les interprétations de beauté. Beaucoup des premiers sont à la plume ; certains, comme dans un petit carnet de notes conservé au South Kensington Museum, à la sanguine ou à la pierre noire. Les autres sont, la plupart du moins des plus célèbres, à la pointe d'argent, ou peut-être plus exactement à la pointe d'or (1). Que dire de ces créations idéales, gracieuses têtes d'enfants, vieillards étranges, aux rides profondes, à la bouche abaissée dans une amertume inconnue, visages de femmes surtout, aux profils de force et de noblesse, ou de face, mystérieux et complets comme la Joconde, avec leurs yeux fiers et doux, qui pénètrent jusqu'au fond de vous sans, eux, se laisser pénétrer. Ces dessins sont d'une facture tellement simple pour obtenir des effets aussi subtils, que ce n'est pas un des moindres sujets d'admiration : l'on sait que dans la plupart, le modelé est réalisé exclusivement par des hachures diagonales variant d'intensité suivant le plus ou moins d'ombre, hachures toutes dirigées dans le même sens, et pour ainsi dire exactement sous le même angle pour tous les dessins ; cela suffit avec la finesse et la fierté du trait, pour indiquer le relief le plus délicat et le plus complexe, la plus tendre caresse des joues, des fronts, des mentons aux ravissantes inflexions. D'autres dessins, comme le carton de la Royal Academy, ou comme le portrait d'Isabelle d'Este que nous avons au Louvre, sont au contraire travaillés à l'estompe, et donnent comme un modelé de peinture par rapport aux dessins en hachures, qui évoquent une idée de modelé de gravure, de pointe sèche. Tous sont admirables. C'est là que se livre tout entière, autant qu'elle peut se livrer à nos faibles perceptions, l'inspiration de Léonard de Vinci, et que se satisfont sa recherche et sa création de beauté. Un dessin de Léonard de Vinci est une chose précieuse, supérieure, et dans un esprit et une exécution différents, c'est comme les dessins de Rembrandt, un des objets d'art les plus parfaits, les plus profonds et les plus émouvants.

Pour reprendre en quelques mots les traits dominants de cette esquisse

(1) En effet la pointe d'argent s'évapore avec le temps ; au contraire la pointe d'or donne le même aspect et est absolument durable. C'est ce qu'a démontré en s'en servant pour ses dessins superbes, un artiste qui sera plus tard rangé parmi les plus grands de ce temps-ci, M. A. Legros, dessinateur, graveur, et peintre.

sommaire, nous avons eu à étudier en Léonard : d'abord son génie personnel, son œuvre en elle-même, puis l'influence que cette œuvre a exercée. Léonard est, dans son œuvre, un des plus grands hommes du XVe siècle, mais qui enjambe son temps, et qui non seulement dans la chronologie, mais en tendances et en



BERNARDINO LUINI. — MODESTIE ET VANITÉ.

style, est en même temps un des plus grands du XVIe, sinon le plus grand de tous. Son art possède à la fois les séductions, la pureté de l'enfance, et le raffinement, la complexité de l'expérience la plus redoutable. D'ailleurs, en réalité il échappe aux classifications et se tient en dehors d'une époque, de toutes les époques. Le style de Léonard, indépendamment de l'accent personnel

qui est indéfinissable, est un équilibre parfait de douceur et de force, et son œuvre présente le plus singulier spectacle d'inquiétude et de résolution qu'il ait été donné de voir chez un grand génie. Comme apport principal dans l'art, Léonard a créé une révolution dans le modelé, substituant au modelé sculptural, le modelé mouvant, et en cela, il n'a plus rien laissé à inventer à ses successeurs, même à Michel-Ange et à Raphaël. Tels sont, autant que cela peut se résumer en quelques lignes, les caractères et la portée générale de l'œuvre.

Comme portée immédiate, cette œuvre a créé de toutes pièces une école en Lombardie, ou plutôt a transformé l'ancienne école lombarde, qui était surtout influencée par la fine précision florentine, ou par le modelé dur et compact, l'enluminure tranchée de l'école de Padoue.

Il reste pour terminer ce chapitre à parler des principaux artistes qui illustrèrent ce mouvement et de qui l'œuvre est la plus remarquable après celle de Léonard, le plus grand d'entre eux venant à une grande distance de lui.

Les élèves immédiats, les collaborateurs directs de Léonard sont encore peu connus et leur œuvre n'est pas toujours aisée à déterminer. Les plus souvent cités sont Salaïno (peignait vers 1495-1515), Melzi qui accompagna Léonard en France, Pietro Ricci, Pedrini, etc. Tous ont ont été plus ou moins absorbés par la personnalité et le style de leur maître, et telle œuvre attribuée à Léonard pourra peut-être un jour leur être restituée.

D'autres peintres ont une personnalité plus marquée et une œuvre plus déterminée. Un des premiers est Andrea Solario, qui ne fut pas élève de Léonard et ne fit point partie de son entourage, mais qui dans certaines de ses peintures se montre comme ayant très intelligemment compris et mis à profit les idées de Léonard en matière de modelé. Dans certaines autres, au contraire, il se rattache très nettement à l'ancienne école lombarde et à celle de Padoue. Son petit *Calvaire* du Louvre, très mouvementé, très curieux, très vif de couleur, appartient à cette catégorie, tandis que sa *Vierge au coussin vert*, un morceau délicieusement bien venu, est modelé comme un Léonard. De même certains de ses portraits, comme celui de Charles d'Amboise, également au Louvre, et les deux admirables portraits d'un très grand style, qui sont à la National Gallery, *Giovanni Cristoforo Longono*, et un *Sénateur vénitien*. Andrea da Solario était né vers 1460; il était le frère cadet d'un grand architecte et sculpteur, Cristoforo da Solario, surnommé Il Gobbo, qui avait beaucoup travaillé pour le dôme de Milan et la Chartreuse de Pavie. Il était allé à Venise en 1490 et là certainement il avait été en rapport avec les œuvres de l'école flamande et celles d'Antonello de Messine. En 1607 Solari vint en France et décora de peintures, dont la perte est bien regrettable, la chapelle du château de Gaillon. Le Louvre possède encore de lui, outre les peintures citées, une



célèbre tête de saint Jean-Baptiste qui est parmi ses œuvres les plus léonardesques : c'est en somme un très beau peintre.

Bernardino Luini, lui, se rattache bien plus directement, bien plus entièrement à l'évolution de Léonard, mais par un phénomème historique curieux, on ne sait même pas si cet artiste, si voisin de Léonard tout en ayant sa propre personnalité, a passé par son atelier ou même a été en rapport direct et constant avec le maître, et on ne connaît presque rien de la carrière et de la personne d'un peintre qui a laissé une œuvre aussi considérable. On suppose qu'il était né vers 1475 à Luino, près du lac Majeur. En fait de dates sur ses œuvres, la plus reculée est 1521, la dernière est 1533 ; on voit que ce sont les plus insuffisantes des indications. Fut-il élève de Borgognone ou de Bramantino ? On le suppose encore. Fut-il élève de Vinci ? On n'en sait rien. Toujours est-il qu'il est de Léonard le continuateur exquis sans portée, et en lui-même un des plus ravissants et des plus doux peintres qui aient jamais existé. C'est dans la fresque qu'il se montre le plus heureux, bien que certaines peintures et tableaux de chevalet, comme la très belle *Salomé* portant la tête de saint Jean, au musée du Louvre, ainsi que l'allégorie *Modestie et Vanité* autrefois attribuée à Léonard, montrent aussi sa finesse et sa grâce. Au Louvre même nous avons de quoi nous rendre compte sinon de l'importance de son œuvre, du moins du charme de son style, de l'ingéniosité et de la variété de ses inventions pittoresques, et de l'harmonieuse transparence de sa couleur, en étudiant les fresques du palais Litta, et principalement le *Christ bénissant*, l'*Adoration des Mages*, et la *Nativité*. C'est dans le modelé qu'il ressemble à Léonard, ainsi que dans la préférence de douceur pour l'expression des visages de femmes et de jeunes hommes. Mais il serait inexact de croire que Luini ne possède pas sa conception, son tempérament personnels ; il a mille charmantes trouvailles, dignes des temps antérieurs, aussi ingénieuses que celles des Gentile da Fabriano et des Gozzoli ; c'est un narrateur charmant, voyez le paysage et le petit cortège dans l'*Adoration des Mages*. Sa couleur est fleurie, tendre, doucement brillante, avec des violets, des rouges, des jaunes, tout particuliers ; et ces fresques du palais Litta en donnent une très juste idée. Mais pour le bien connaître, pour bien apprécier l'étendue de son œuvre, surtout pour bien comprendre comment elle est, sans doute sous la fécondation de Léonard, mais aussi par une grâce toute particulière, une véritable fleur de Lombardie, il faut avoir vu à Milan, ses fresques détachées au musée Brera, sa décoration de San Maurizio, et ses fresques de Lugano et de Saronno.

Il n'est rien vraiment de plus significatif, de plus doucement émouvant que cette petite église, ou plutôt chapelle du Monasterio Maggiore ou San Maurizio. On peut dire que l'on ne connaît pas Luini, et l'on n'a pas idée de la douceur lombarde, si l'on n'a pas visité cette toute petite église, très simple d'architec-

ture, et dont rien extérieurement n'annonce la richesse. Pas un pouce des



LE SODOMA. — ADORATION DES MAGES.

parois, de la voûte, qui ne soit couvert de peintures de Bernardino Luini ou

d'Aurelio, son fils et aussi, mais dans une mesure beaucoup plus restreinte, d'Antonio Campi; mais c'est la personnalité de Bernardino qui domine et autant dire que toute l'église est de lui. C'est son harmonie qui règne avec sa douce chaleur, sa couleur rousse et tendre, la murmurante grâce de son inspiration jusque dans les plus douloureux des drames sacrés. Les figures de saintes de chaque côté de l'autel; la donatrice avec trois saintes placées à droite de cet autel; dans une des chapelles de droite une *Flagellation*, avec un Christ non pas terrible, ou forçant la pitié par la grimace de la douleur, par les contractions du martyre, les zébrures saignantes des coups, mais un Christ qui n'en peut mais, et dont l'affaissement doux et lamentable arrache bien plus sûrement l'émotion que ne ferait le réalisme le plus secouant, et cette impression encore augmentée par l'affliction si touchante, si plaintive des saints groupés autour de lui; puis le *Martyre de saint Maurice*, la *Décollation de sainte Catherine*, et dans la chapelle du chœur placée derrière l'église et plus grande à elle seule que l'église elle-même, comme elle couverte de peintures, parmi ces peintures au-dessus d'une petite porte d'entrée, une admirable *Mise au tombeau*, d'une grâce et d'une tristesse infinies; voilà quelques-unes des beautés de cet ensemble unique, une des plus homogènes et des plus expressives décorations que l'on puisse citer et un des triomphes, sans faste, de la polychromie.

Même douceur, avec un accent de fête, dans les fresques de l'église de Saronno, que Luini décora conjointement avec Gaudenzio Ferrari, Bernardino Luini et Cesare da Sesto. Pour sa part Luini a exécuté le *Mariage de la Vierge*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple*, le *Christ parmi les docteurs* et diverses figures de saintes. La composition du *Mariage de la Vierge* est une des plus jolies et des plus séduisantes. Luini a répudié tout archaïsme, ou même tout souci d'histoire, pour ne peindre que des types et des costumes de son temps. Mais on lui passe ce caprice pour la grâce dans la fantaisie, le charme des têtes de jeunes femmes, de jeunes gens, en beaux atours, l'élégance exquise de l'architecture, la finesse en même temps que l'ingénuité réelle qui ont donné tout l'accent à ces sveltes figures de saint Joseph et de la Vierge, une Vierge point du tout traditionnelle, mais d'une pureté et d'une noblesse gentille, telle enfin que la Vierge se serait certainement montrée, conformément à l'imagination des âmes pieuses, si elle était née en Lombardie.

L'église de Santa Maria degli Angeli à Lugano possède la plus importante composition que Luini ait exécutée, une *Crucifixion* qui ne comporte pas moins de trois cents figures, et dans laquelle il s'est montré, sans forcer son talent, à la hauteur de cette grande entreprise. Enfin au musée Brera, les fragments de fresques provenant de diverses églises ou de divers palais, sont si nombreux qu'on ne peut songer à les décrire ici. Les sujets religieux y alternent avec les sujets pastoraux, chevaleresques, mythologiques, toujours avec la même amabi-

lité, la même fraîcheur d'imagination, le même sens excellent de la décoration. Ici ce sont des paysans vaquant aux travaux des champs, ici la *Naissance d'Adonis*, là enfin, c'est ce chef-d'œuvre de tendresse qu'est l'*Ensevelissement de sainte*



LE SODOMA. — SAINT SÉBASTIEN.

Catherine, où l'on voit la petite sainte, si doucement, si pieusement morte, descendue dans son tombeau si légèrement, par trois anges aux ailes étendues !

Bernardino Luini est un charmeur, c'est ainsi qu'il faut le prendre. Procédant directement de Léonard de Vinci, il diffère essentiellement de lui, pourtant, en ce sens que des moyens mis en œuvre par Léonard, la douceur jetée sur la

force, Luini n'a retenu que la douceur; mais ce qui le fait vraiment original et grand, c'est que malgré l'absence de cette profondeur et de cette force cachées, jamais il n'a rien de creux ni de fade. C'est comme le duvet, le parfum de toute l'école lombarde, et l'opéra-comique de Léonard.

De grandes qualités règnent dans les œuvres des autres maîtres contemporains; mais comme Léonard, et après lui Bernardino, dominent bien trop l'attention, et ont inventé tout ce qui fait la principale attraction de ces œuvres, nous ne pourrons ici leur consacrer que de brèves mentions. Un des plus originaux est Gaudenzio Ferrari, très inégal sans doute, mais ayant cependant une conception décorative assez riche, et ayant presque créé même après Léonard et Luini, un type de femme, à la figure plus ronde, aux cheveux blonds crespelés, au type fin et plus insouciant. Gaudenzio Ferrari (1481-1546) a exécuté de nombreuses fresques; dans les unes, il est touchant et magistral, comme dans la *Descente de croix* de l'église San Ambrogio, d'un grand dessin ample et rond, avec une très belle Madeleine tenant les pieds du Christ, vraiment pathétique; dans d'autres il est simplement vide, insuffisant et emphatique, comme dans ses fresques de Santa Maria delle Grazie. Lorsque Bernardino Luini travaillait très vite, cela ne se voyait pas. De nombreuses œuvres de Gaudenzio se voient à Arona, Novara, Vercelli, etc.

Giovanni Antonio Beltraffio (1467-1516) est, lui, un disciple direct de Léonard. C'est un beau et riche peintre, qui a des dons de couleur, de modelé, une belle gravité, et c'est peut-être le plus robuste des élèves de Léonard: il apparaît un peu comme une sorte de Lorenzo di Credi lombard. On le voit à son avantage dans la très belle *Vierge de la maison Casio*, que nous avons au Louvre, et où les abominables repeints qui déshonorent le visage de la Vierge, ont heureusement épargné les donateurs, d'un si beau dessin; la non moins belle *Madone* de la National Gallery, celle du musée Poldi-Pezzoli à Milan. Enfin on lui a souvent attribué, et cette attribution se défend encore très bien, la *Madone* de Sant'Onofrio, de Rome, que nous avons citée parmi les œuvres possibles de Léonard de Vinci lui-même.

Nous terminerons par Cesare de Sesto (vers 1475-vers 1523) et par Marco d'Oggiono (1470-1530) cette revue des principaux satellites de Léonard. Le premier, talent facile, brillant, mouvementé, narrateur un peu à la Pinturicchio, avec une préciosité toute lombarde, ayant connu et imité parfois Raphaël dans certaines extériorités. Le second, beaucoup plus rude et plus âpre, à la couleur voyante, au modelé violent; toutes proportions gardées, une sorte de Léonard de Vinci métallique, mais ayant parfois des trouvailles très originales, comme ce tableau des *Anges vainqueurs de Satan*, qui au musée Brera jette une note si stridente.

Ainsi, de diverses façons, mais toujours avec des caractères communs, s'était

manifestée dans toute la Lombardie, l'influence profonde, rénovatrice, de Léonard. Mais elle s'étendit bien plus loin encore, et ce n'est pas une des moindres surprises de la voir transmise jusqu'à Sienne par l'entremise de ce peintre remuant, superficiel, antipathique, de ce faux artiste qu'est le Sodoma. Que l'école de Sienne, douce par tendance, et portée aux rêveries gracieuses et un



LE SODOMA. — ÉVANOUISSEMENT DE SAINTE CATHERINE DE SIENNE.

peu molles, se soit trouvée avoir quelques affinités ou apparences d'affinités avec la douceur lombarde, ce n'est pas ce qui est le plus surprenant. Mais sa douceur était sincère ; elle avait des côtés de grandeur et de finesse ; sous l'influence malsaine de Sodoma, elle les perdit à jamais et les travestit en affectation pleurarde, en comédie sentimentale, qui font de cette école, bien avant l'heure de la véritable décadence italienne, un des pires centres de décadence.

Antonio Bazzi (1477-1549), dit le Sodoma, peintre facile et médiocre, a été remis en honneur ces dernières années par des esprits pourtant distingués, mais qui, ou bien voyaient en certaines pages de lui de bons prétextes à d'excellents développements littéraires, ou bien, critiques, étaient sensibles à une espèce de charme banal et superficiel qu'ils prenaient pour de l'élégance véritable. Il ne faut pas, par respect pour les grands et vrais maîtres italiens, que la légende du Sodoma s'acclimate chez nous.

Singe de Léonard de Vinci, qu'il imita par les côtés très extérieurs, on serait tenté de dire par les côtés décadents (il faut vraiment que le Sodoma soit en question, pour que nous écrivions ce mot que nous avons retenu vingt fois en parlant du grand et complexe maître), singe de Signorelli quand il eut à continuer une œuvre entreprise par Signorelli, singe de Raphaël lorsqu'il eut à travailler dans le même endroit que Raphaël, de toutes ces singeries, noyées dans la facilité la plus déplorable, Sodoma se fit une apparence d'originalité. Il éblouit par son faste, sa fausse grâce, sa fausse valeur, son langage, on dirait aujourd'hui son bagout, une ville retardataire, facile à éblouir, Sienne qui n'était déjà plus assez dans le mouvement pour marcher à la tête des écoles, mais conservait assez de prestige pour mettre à la mode un peintre, comme Pinturicchio, ou comme le Sodoma, fit la fortune de cet assimilateur. Une des premières œuvres en date est la *Descente de Croix* de l'Académie des Beaux-Arts, à Sienne, une œuvre tourmentée, dispersée de composition, exagérée de mouvement, des plus médiocres. Vient ensuite le grand cycle de l'Histoire de saint Benoît commandée pour faire suite, à Monte Oliveto Maggiore, aux fresques admirables de Signorelli. Sodoma s'efforce de le singer, mais le résultat est de montrer qu'il sait faire quelques figures de femmes d'un agrément superficiel et malsain, et que quant au reste, il est absolument incapable, non pas de sentir les beautés des sentiments austères, mais même d'exprimer un seul sentiment vrai. A Rome, un peu plus tard, au Vatican, — nous n'avons pas le loisir de le suivre pas à pas, — il se montre décidément inférieur à ce qu'on attendait de lui. Cela ne l'empêche pas dans un autre voyage à Rome, de faire pour son protecteur Chigi, une partie des décorations de la Farnésine, où il imite cette fois Raphaël, mais on peut voir avec quelle médiocrité ses figures molles et soufflées imitent la plénitude et la fermeté de celles de son voisin.

Cette espèce d'écriture bâtarde et d'un brillant si frelaté se retrouve dans les fresques de l'oratoire de San Bernardino à Sienne, où notamment se trouve une *Présentation de la Vierge au Temple* composée de la façon la plus absurde avec un tas de comparses maniérés au premier plan, tandis que la scène même de la Présentation forme à l'arrière, une sorte de petit épisode, gracieusant, quasi-bouffe! Enfin, pour ne pas encombrer cette revue de toutes les médiocres choses dont ce peintre a envahi Sienne, il reste à mentionner la chapelle de Sainte-Catherine

de Sienne en l'église de Saint-Dominique. De l'extatique, de l'inspirée, de la sainte, ce penseur a trouvé le moyen de faire une énervée, et de faire confusion entre l'extase et la chlorose. Après cela, Dieu nous garde de trouver le moindre charme à sa facilité de décorateur, à l'aisance avec laquelle il fait éclore des architectures, des groupes de figurants, d'assez transparents paysages. Bref, c'est



BALDASSARE PERUZZI. — VIERGE.

le pire des affectés, et le plus remarquable des dépourvus de conviction. C'est le peintre moderne, dans toute son indifférence et dans toute sa hideur, le peintre rien que peintre, et qui peint toujours, sans s'arrêter de peindre et de plaire. On cite de lui comme un morceau parfait le *Saint Sébastien* du musée des Offices ; c'est un morceau d'un modelé peut-être un peu moins lâché, mais une conception puérile et choquante : un saint, un martyr à qui les larmes

ruissellent sur les joues, et qui sensible seulement à la douleur physique, ressemble simplement à une femme manquée. Léonard n'est en aucune façon responsable de Sodoma. Celui-ci passa, singea une formule, essaya de singer une attitude ; c'est une chose qui s'est vue de tout temps, et de tout temps on s'est laissé prendre.

Sodoma pourtant fit école, et créa à Sienne une certaine agitation dont elle était déshabituée. Des peintres comme Bernardino Fungaï (1460-1516), Giacomo Pacchiarotti (1474-1540), Girolamo del Pacchia (1477-1535), Baldassare Peruzzi, enfin le dernier en date, Domenico Beccafumi et un des plus médiocres (1486-1551), furent avec des tempéraments variés, parfois supérieurs à ceux de Sodoma, les principaux acteurs dans cet épilogue de l'histoire siennoise.

Il serait injuste de comprendre Baldassare Peruzzi dans cette appréciation un peu sommaire. Architecte des plus remarquables, Peruzzi apporta dans sa peinture beaucoup plus de conscience, de charme vrai et de véritable distinction que le Sodoma et la plupart de ces médiocres affectés. Il se soucie de modeler finement, solidement ; il possède, à défaut de ferveur réelle, du sérieux et de la bonne grâce ; et certes, si le Sodoma a pu être l'intermédiaire entre Léonard et lui, c'est certainement Peruzzi qui se rapproche le plus de Léonard. Les fresques de Santa Maria della Pace à Rome, la légende de la *Vierge apparaissant à l'empereur Auguste*, en l'église Fonte Giusta, à Sienne, l'*Adoration des Mages* de la National Gallery, sont parmi les plus belles pages de ce maître qui comme architecte, sous les pontificats de Jules II et de Léon X (Saint-Pierre), puis à Sienne, eut la carrière la mieux et la plus activement remplie.

Il y a quelque compensation à terminer ce chapitre si plein de Léonard et de sa grande âme, sur un maître plus grave et plus utile que tous ces précurseurs de la décadence, dans un centre qui avait été, aux temps jadis, le premier éclairé des aurores. Mais que Duccio, que Simone di Martino, que Lippo Memmi, que Sano di Pietro lui-même, sont loin derrière notre route !

CHAPITRE IX

Michel-Ange. — Fra Bartolommeo. — Raphael.

Trouver le moindre fait inédit, le moindre aperçu nouveau sur la carrière et l'œuvre de Michel-Ange et de Raphaël, quelle difficulté ! Ajouter de nouvelles louanges à l'énorme trophée que les temps leur ont dressé, quelque inutilité ! Au contraire, présenter des critiques, faire renoncer aux enthousiasmes consacrés, détruire des préjugés d'admiration aveugle, quelle impossibilité !

De quelque façon que l'on s'y prenne, on tombe ou dans le banal et le convenu, ou l'on paraît tomber dans le parti pris et le paradoxe. Et même, en adoptant la seconde voie, on s'y trouve encore en si nombreuse compagnie, que c'est encore une autre façon d'être banal. Dire que ce sont des colosses, qu'on a été écrasé la première fois qu'on a vu leurs œuvres, c'est s'exposer à ressembler au voyageur qui, sur le registre du site, écrit : « Que l'homme se sent petit devant la Mer de Glace ! » ou qui devant l'inondation, s'exclame : « Que d'eau ! que d'eau ! » Prendre au contraire la plume pour faire savoir qu'on est resté froid, ou bien qu'on s'est révolté contre une célébrité qu'on trouve démesurée, c'est faire part d'idées, de sensations personnelles, dénuées de portée et qui n'ont d'intérêt pour personne. Faire œuvre de critique plus pénétrante, montrer par les rapprochements les plus ingénieux et les plus attendus, que leur grandeur leur vient en notable partie de tels devanciers que jadis on méprisait ou que l'on ignorait, c'est simplement constater qu'ils sont venus les derniers, et reconnaître qu'ils sont, en fin de compte, très grands. Enfin leur vie est tellement connue, les reproductions de leur œuvre tellement multipliées, surtout de notre temps où les progrès de la photographie et de la photogravure les ont vulgarisées de façon si complète, si universelle, qu'il n'y a pour ainsi dire profit pour personne à en écrire très longuement. Voilà quelques-unes des raisons pour lesquelles ce qui concerne ici ces maîtres sera relativement

bref. Tous les autres, si grands qu'ils fussent, nous laissaient quelque coin à essayer de découvrir ou d'éclairer, quelque émotion à avouer, quelque discussion à accrocher; ceux-ci, rien.

Nous avons à nous occuper d'abord de Michel-Ange. Avec lui la tâche est sinon plus aisée, du moins plus simple. Toute une partie, la plus vaste, de son œuvre, la sculpture, l'architecture, échappe à notre cadre. Le peintre, qui n'a travaillé que par intermittences, se présente tout d'une pièce, tout d'un aspect, mais c'est par la peinture que Michel-Ange a réalisé ses œuvres les plus colossales.

Nous ne pouvons étudier ici ses œuvres de sculpture ; pour faire cette étude avec profit, il aurait fallu étudier auparavant celles de Donatello, de Verrocchio, de Mino, et, à Bologne, celles de Jacopo della Quercia, qui ne sont pas, au pied de la lettre, ses maîtres, mais dont les efforts aboutissent aux siens, aussi

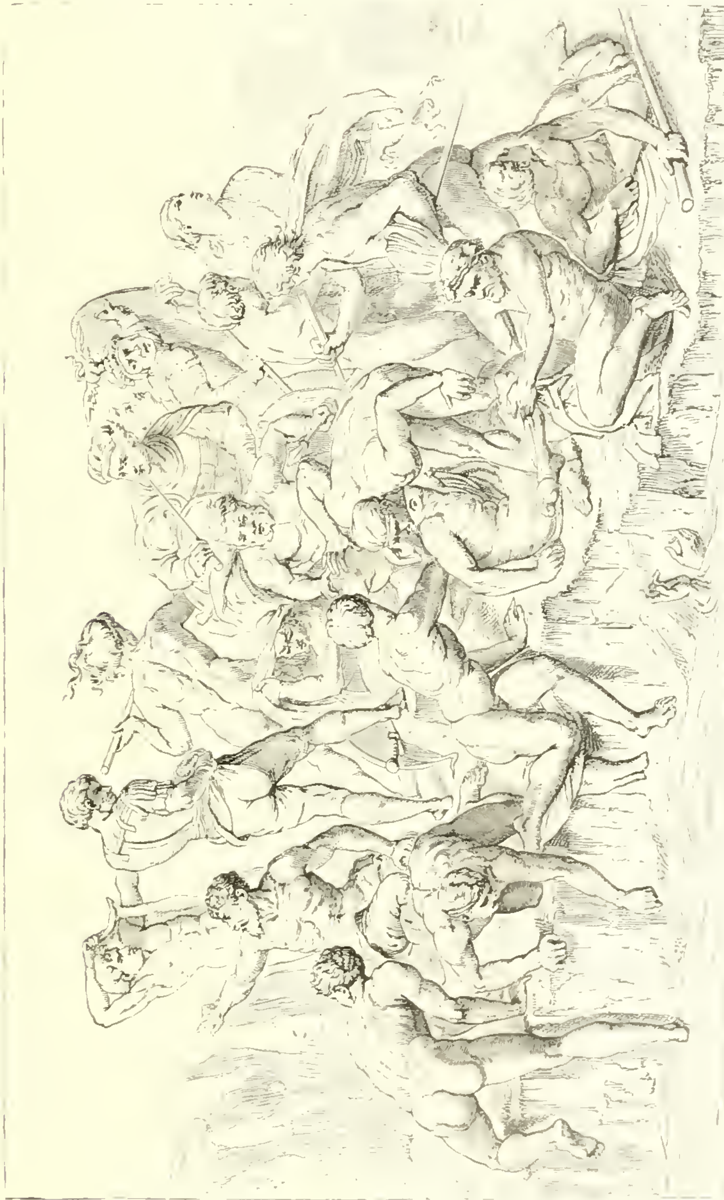


MICHEL-ANGE. — FIGURE D'AZA.

naturellement que son œuvre de peinture est la suite de celle de Signorelli. Toutefois, il est indispensable d'avoir vu ses sculptures pour bien comprendre sa peinture ; sans elles, elle serait lettre morte ; le sens le plus réel et le plus profond vous échapperait. La simple vue d'un des captifs du Louvre jette les plus vives lueurs sur tout le *Jugement dernier ;* le *Moïse* explique tout le plafond de la *Création de l'homme*.

Nous disons que l'œuvre de peinture de Michel-Ange n'est que la suite de celle de Signorelli. Cela on ne devra jamais trop le dire et l'affirmer contre toutes les discussions et distinctions, ne fût-ce que pour remettre à sa place devant la justice et devant le temps l'œuvre immense du peintre de Cortone. Mais si l'œuvre de Michel-Ange est cela, il faut expliquer comment. Par l'inspiration, par le style du dessin, par la tendance des entreprises, l'œuvre de Michel-Ange peintre relève de l'œuvre de Signorelli peintre. Par la masse, par le modelé, elle ne relève et ne découle que de l'œuvre de Michel-

Ange sculpteur. Cette conception est conforme à celle que son génie lui présentait de lui-même, puisqu'il ne voulait pas prendre d'autre titre, au cours de sa longue carrière, que celui de *Michelangelo Buonarroti, scultore*. Michel-Ange



MICHEL-ANGE. — LE CARTON DE PISE.

doit être considéré comme un sculpteur qui a fait de la peinture, et qui l'a faite en sculpteur. C'est la plus complète explication de son modelé et du sens de son œuvre elle-même tout entière.

Parmi tout ce que M. Taine a écrit sur l'art italien, cette vue, qui confirme éloquemment la nôtre, est exprimée avec la plus grande justesse, et il faut citer

le passage : « Michel-Ange, dit-il, ne peignait ni le ciel, ni la terre, ni l'air, ni les abîmes, il ne prenait point pour personnages l'infinité et la lumière naturelle, il était sculpteur et avait pour seul moyen d'expression le corps humain ; il faut considérer sa fresque comme une sorte de bas-relief (*haut relief serait plus juste*) où le grandiose et la fierté des attitudes remplacent le reste ; et, si aujourd'hui dans cette tragédie suprême nous donnons le premier rôle à l'espace, aux éclairs (*il s'agit des représentations modernes du Jugement dernier*), à la



MICHEL-ANGE. — LE PROPHÈTE ISAÏE.

fourmilière indistincte des figurines humaines, on le donnait alors à quelques colosses tragiquement drapés ou tordus. »

On ne peut mieux dire et cette fois nous sommes heureux d'une telle autorité et entièrement d'accord avec un critique qui s'est montré par endroits si partial envers les Byzantins, si dur envers certains maîtres du XIVe siècle, et si sévère pour certains du XVe. En ce qui concerne Michel-Ange cette explication est parfaite. Seulement M. Taine prend pour base de toute sa thèse l'histoire et les mœurs. Il parle d'un temps où la force physique jouait un rôle prépondéran dans les préoccupations des hommes même les plus portés vers les choses de l'esprit ; il dépeint une société, où le spectacle d'un beau ou puissant corps en action a autant et plus d'éloquence que toutes les forces du raisonnement ou de la poésie. Sans doute c'est une très remarquable explication d'historien qui attribue une importance énorme à la théorie des milieux. Loin de nous l'idée d'en

contester la justesse. Seulement, pour qu'au point de vue technique, le commentaire soit aussi complet qu'au point de vue historique ou esthétique, il y



MICHEL-ANGE. — LA SIBYLLE LIBYQUE.

manque un mot capital. C'est sur ce mot que nous avons la tâche plus modeste, plus spéciale, d'insister ici plus particulièrement et ce mot c'est : le modelé.

Ce modelé est un modelé de sculpteur, poursuivant avant tout le relief des figures et le relief absolu (c'est pourquoi nous avons annoté le passage ci-dessus).

mais il présente quelque différence avec le modelé dur et précis des peintres-orfèvres qui est, pour ainsi dire, à facettes. Le sien est plus gradué, plus rond, comme est d'ailleurs sa sculpture qui est sensiblement plus massive quant aux corps, moins cassée quant aux draperies, que la sculpture si fine et si sèche de Donatello, de Verrocchio et de leurs élèves. Toutefois, il faut aussi discerner un autre élément dans cette recherche, une influence qui provient, dans une certaine mesure, des idées et des applications de Léonard de Vinci en matière de modelé. C'est de Léonard qu'émanait, dans toute l'école, cette façon de faire sentir dans le relief, non seulement les contrastes mais encore les transitions, et c'est une des raisons pour lesquelles la peinture de Michel-Ange, si grandiose quant à la forme, presque si excessive quant à la description des saillies des muscles, si impétueuse quant à l'invention des mouvements, est en réalité fine, serrée, presque lisse et léchée quant à l'exécution. L'opposition est même si frappante que certains ont pu croire à une véritable antinomie entre la conception et la facture. M. Charles Blanc, par exemple, a attribué cela à une « ignorance » des ressources de la touche auxquelles se sont complu les peintres hollandais ! Michel-Ange n'ignorait rien, mais le critique n'a pas réfléchi que Léonard, qui ignorait encore moins de choses, qui savait plus que tout, avait donné aux peintres un exemple, dont Michel-Ange avait profité, le voulût-il ou non, de la puissance obtenue par la graduation insensible du modelé de la demi-teinte à l'ombre la plus forte. Un colosse de la Chapelle Sixtine est modelé comme la *Joconde*. Quant à contester cette influence de Léonard sur Michel-Ange, comme sur les peintres qui vinrent après lui, c'est nier un fait inscrit dans tous les précis : l'exécution par Michel-Ange d'un carton en présence même d'un carton de Léonard.

Ce fait, important entre tous, nous ramène, des considérations générales, à la vie du maître qu'il nous faut simplement résumer. Michel-Angelo Buonarroti naît à Castel Caprese, dans le voisinage d'Arezzo, le 6 mars 1475. Son père, Louis Buonarroti, de famille ancienne, était gouverneur de Castel Caprese et Chiusi (Toscane) : un certain orgueil de caste l'empêche tout d'abord de se rendre à la vocation de son fils, qu'il traite cruellement, jusqu'à ce que la destinée l'emporte sur le préjugé. Est-ce de cette enfance contrariée, est-ce de l'influence d'un pays abrupt et sauvage sur l'imagination d'un enfant méditatif et sensible, que résulta l'humeur renfermée, la sombre mélancolie, un des traits distinctifs du caractère de Michel-Ange? Un peu tout cela sans doute, ajouté aux dispositions naturelles, et à l'égoïsme sublime, à la concentration farouche de l'artiste passionné exclusivement pour son œuvre.

En 1488, Louis Buonarroti se décide à placer son fils en apprentissage chez Ghirlandajo. C'est donc la peinture qui avait été le but premier et la première orientation de l'enfant, et cela se trouve encore confirmé par les stations et les



MICHEL-ANGE. — LA SIBYLLE D'ERYTHRÉE.

études prolongées qu'il fait devant les fresques de Masaccio au Carmine (c'est là que Michel-Ange eut le nez brisé d'un coup de poing asséné par un camarade envieux, Torrigiano). Mais un autre enseignement capital vient s'ajouter à celui de Masaccio et de Ghirlandajo, celui des marbres antiques, dont il fait d'incessantes copies dans le jardin des Médicis, dans l' « Académie » de Laurent de Médicis, près l'église San Marco, et dont il finit par s'inspirer au point d'exécuter un jour à son tour, un véritable antique inédit. On sait l'histoire, qui cette fois n'est pas une légende, du *Masque de Faune*, qu'il taille secrètement dans le marbre, et que Laurent prend pour un antique; puis Laurent, prenant l'heureux et génial mystificateur sous sa protection. Dès les jeunes années, Michel-Ange a donc trouvé sa voie. Ses œuvres de jeune homme, d'enfant presque, auront le même caractère, procéderont de la même volonté, que les œuvres de son âge le plus avancé. Toutefois, au moment où nous sommes, il a encore quelques acquisitions à faire sur son chemin, mais toutes se rapporteront au même et initial point de vue.

A l'inverse de Raphaël qui a cherché à plusieurs reprises sa personnalité à travers les formules des maîtres qui tour à tour le dominèrent, Michel-Ange, lui, plie à sa personnalité les avantages qu'il retire, jusque vers la trentième année, de ses pérégrinations et de ses rencontres. C'est ainsi qu'après la mort de Laurent de Médicis, en 1492, il se rend à Bologne et là remarque les œuvres de Jacopo della Quercia et s'en pénètre (ce point étant purement relatif à l'œuvre sculpturale nous n'avons pas à l'examiner ni à le discuter ici); qu'après être revenu à Florence en 1494, il part pour Rome en 1496, il s'arrête à son retour, 1501, à Orvieto, où il voit les fresques de Signorelli et en profite (point sur lequel nous aurons à revenir). Enfin, fixé de nouveau à Florence, et chargé par Pietro Soderini, de peindre, en face de la *Bataille d'Anghiari*, de Léonard, au Palazzo Vecchio, un *Épisode de la guerre de Pise*, il ne peut pas ne pas remarquer ce qui dans le dessin et le modelé de Léonard diffère de tout ce qui avait été fait jusqu'alors; ce qui revient à dire qu'il ne peut pas ne pas avoir bénéficié de cet apport. C'est un fait auquel nous avons déjà fait allusion plus haut, et sur lequel nous insistons de nouveau, parce qu'il nous paraît important et difficile à contester.

En effet, bien que dans les arts, il paraisse exister, relativement aux points les plus précis, une sorte de vague, de terrain mouvant, qui donne prise à maintes interprétations, ici le cas n'est pas le même, car il s'agit pour ainsi dire d'une loi physique de la peinture, découverte par Léonard, et à laquelle une fois découverte, il était pour ainsi dire impossible aux nouveaux venus de ne pas se plier. De même qu'après la découverte de la rotation de la terre par Galilée, tout le système de l'univers tel que l'avaient conçu les hommes fut changé, de même, le modelé de Léonard changea toute la peinture, et exerça cette

influence révolutionnaire très loin dans les temps et dans les contrées, puisque ce modelé se transmet à Corrège, de Corrège à Rembrandt, et, en général, à tout l'art du XVIIe siècle, après avoir modifié puissamment celui du XVIe.



MICHEL-ANGE. — CRÉATION DE LA TERRE.

Voici donc Michel-Ange, vers 1506, époque où est achevée la *Bataille de Pise*, en possession définitive de son métier de peintre, et ayant produit déjà quelques-unes de ses plus belles œuvres de sculpture, entre autres la *Pietà* (celle de Saint

Pierre de Rome), le *David*, etc. Jusqu'à ce moment, malgré son point de départ, il n'a produit que fort peu de peinture; c'est le sculpteur-né qui a parlé le plus haut. On ne connaît guère que les deux peintures à la détrempe, sur bois, de la National Gallery, la *Mise au tombeau* et la *Madone avec l'Enfant, Saint Jean-Baptiste et deux anges*, puis la *Sainte Famille Doni* du musée des Offices. Encore les deux premières œuvres sont-elles contestées, malgré les rapports qu'elles présentent avec le style de Michel-Ange. Quant à la *Sainte Famille* peinte pour Agnolo Doni, elle est inspirée directement d'une Sainte Famille de Signorelli (musée des Offices) mais celle-ci d'un caractère bien plus saisissant et d'un arrangement bien plus fort et plus naturel. Les figures nues du fond, notamment, ont dans le tableau de Signorelli une signification remarquable dans le paysage, dans le tableau de Michel-Ange ce sont des motifs inexplicables et qui se relient aussi mal que possible au sujet principal.

Le carton de la *Guerre de Pise*, commandé pour illustrer une victoire sur les Pisans remportée par les Florentins quoique surpris dans leur repos, a été détruit du vivant même de Michel-Ange, et à tort ou à raison cette destruction est imputée à la basse envie de son rival le sculpteur Bandinelli. Il ne reste guère de cette œuvre si importante que quelques dessins, une esquisse à l'Albertine, à Vienne, et une gravure de Marc-Antoine. C'est assez sinon pour remplacer l'œuvre, du moins pour se rendre compte de ses tendances et de son style. Michel-Ange y vit surtout un prétexte à mille mouvements variés, à raccourcis de toutes sortes, à études d'anatomies en action, et l'on retrouvera même dans le *Jugement dernier* quelques-unes des puissantes attitudes qu'il sculpta dans ce carton, car c'était là encore et toujours le sculpteur qui pensait et exprimait.

C'est pendant l'exécution même de ce carton que Michel-Ange fit un nouveau voyage à Rome, sur l'invitation de Jules II. Le pape nouvellement élu lui demandait le projet de son mausolée, ce monument dont Michel-Ange rêva de faire la plus grandiose des œuvres de sa vie. Ses démêlés avec le pape, la réconciliation à Bologne, où Michel-Ange exécute la statue équestre de Jules II qui devait peu d'années plus tard être jetée à bas et fondue en un canon pour tirer contre le pape lui-même, sont des traits trop connus pour que nous y insistions, et d'ailleurs ils se rapportent surtout à l'histoire de Michel-Ange sculpteur.

Le moment était venu où le peintre allait être mis en demeure de sortir de nouveau du tailleur de marbre : en 1508 Michel-Ange revenait à Rome et Jules II lui ordonnait de peindre le plafond de la Chapelle Sixtine. C'était bien un ordre, car Michel-Ange refusa d'abord, allégua en vain que Raphaël, qui allait commencer ses fresques des Stanze, était bien plus apte que lui à faire le travail. Pendant l'exécution même, il se lamenta plus d'une fois, se plaignant de la « difficulté du travail qui n'était point de sa profession, ce qui lui faisait perdre son temps sans utilité ! » Michel-Ange avait commencé cette tâche énorme avec quelques collaborateurs

florentins, qui dès les premiers travaux le gênèrent plus qu'ils ne lui servaient et qu'il congédia. Il accomplit alors à lui seul, en quatre années, ce monument suffisant pour remplir la vie entière d'un homme. C'est certainement sa plus belle



MICHEL-ANGE. — CRÉATION DE L'HOMME.

œuvre, et une des plus imposantes de tout l'art italien. Elle est moins célèbre peut-être que le *Jugement dernier*, mais elle est plus parfaite. Là dans ses beautés comme dans ses exagérations, peuvent être étudiées sous leurs plus variés

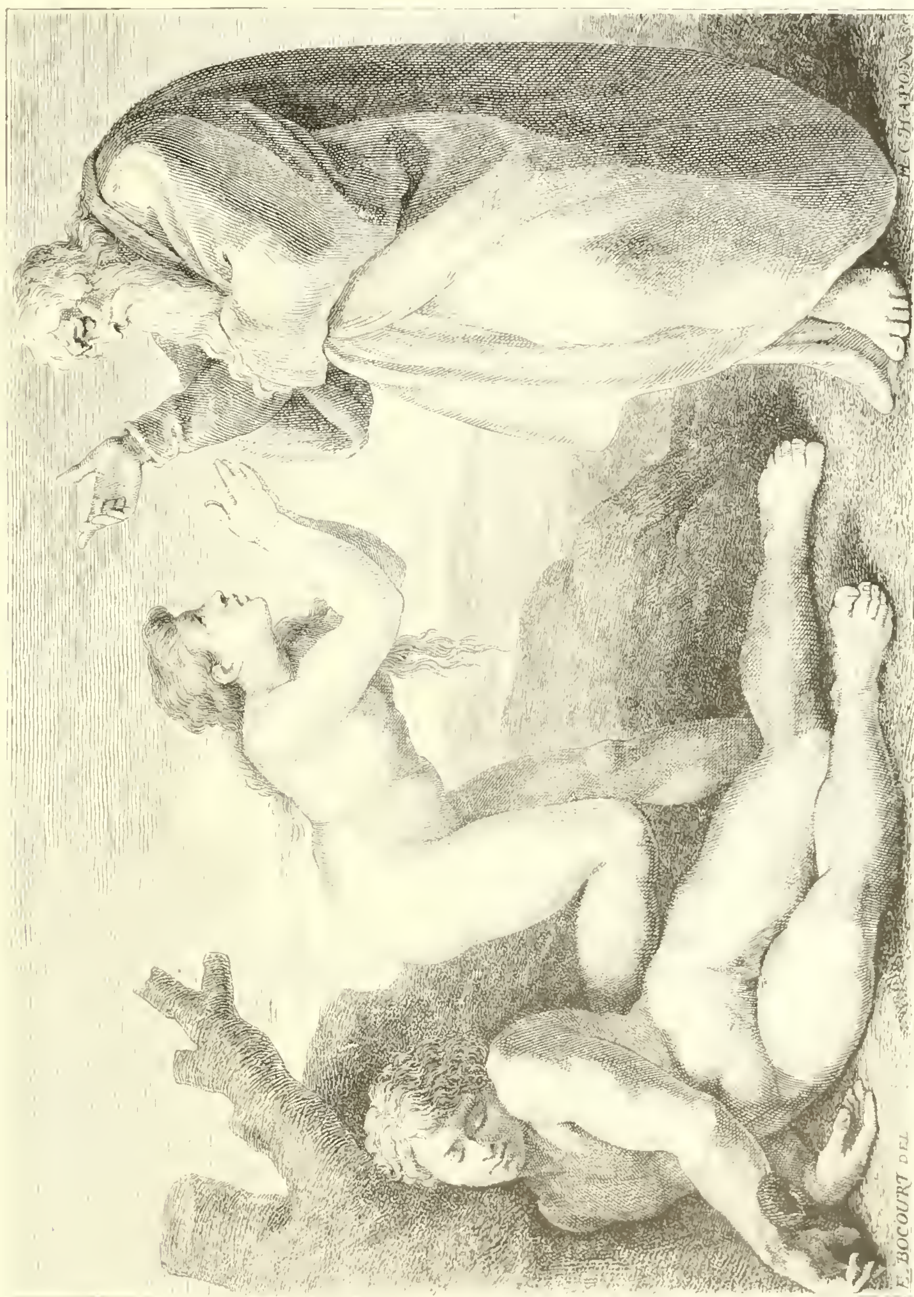
aspects, sa conception de la forme et sa conception de l'expression. La qualité d'une telle œuvre fût-elle seulement la force pour ainsi dire purement physique



MICHEL-ANGE. — UN DES GÉNIES DE LA VOUTE.

déployée, ce serait déjà un sujet d'étonnement pour les hommes, et les critiques même les plus judicieuses expirent déjà, lorsqu'on visite la Sixtine, au pied

d'un tel entassement de gigantesqueries. Mais il y a bien autre chose, et des choses vraiment sublimes. Toutefois la question est de savoir s'il faut chercher



MICHEL-ANGE. — CRÉATION DE LA FEMME.

ce sublime dans les scènes plus ou moins dramatiques de la *Genèse*, ou simplement dans la forme, dans les purs morceaux qui viennent jouer dans l'œuvre un rôle de lien et de décoration : en un mot, si la plus grande beauté est

dans les groupes, ou si elle est dans les statues. Pour nous, la réponse n'est pas douteuse : le vrai sentiment humain, comme le vrai sentiment plastique comme enfin le vrai sentiment religieux, surnaturel, est plus intense et plus élevé dans les figures isolées que dans les plus beaux des tableaux. L'éloquence de ces tableaux est sans doute faite de force et de majesté, mais aussi d'emphase ; c'est un langage superbe mais forcé ; au lieu d'être une conception de divinité, c'est une exagération d'humanité. Au contraire, les figures de Génies assis



MICHEL-ANGE. — PROPHÈTE JÉRÉMIE.

dans des attitudes si majestueuses, les figures de Sibylles et de Prophètes, plongées dans de si profondes méditations, dans de si terribles rêveries, sont, sans autre signification précise, une des plus grandioses expressions de l'inquiétude humaine aspirant au surhumain.

Un des points intéressants de la conception, non plus morale de l'œuvre, mais purement décorative et technique, est son « architecture », c'est le mot propre car, en peuplant de ce véritable monde la voûte de la Chapelle, Michel-Ange en créa lui-même le cadre. Il imagina une vaste architecture fictive se composant de moulures, de socles pour asseoir les Génies, de niches pour recevoir les Sibylles, les Rois et les Prophètes, de compartiments pour encadrer les scènes de l'Ancien Testament, enfin d'écoinçons et de médaillons pour d'autres scènes encore et des camïeux. L'entreprise était singulièrement hardie, en dehors des ressources de la peinture, pouvant donner le plus fâcheux exemple aux

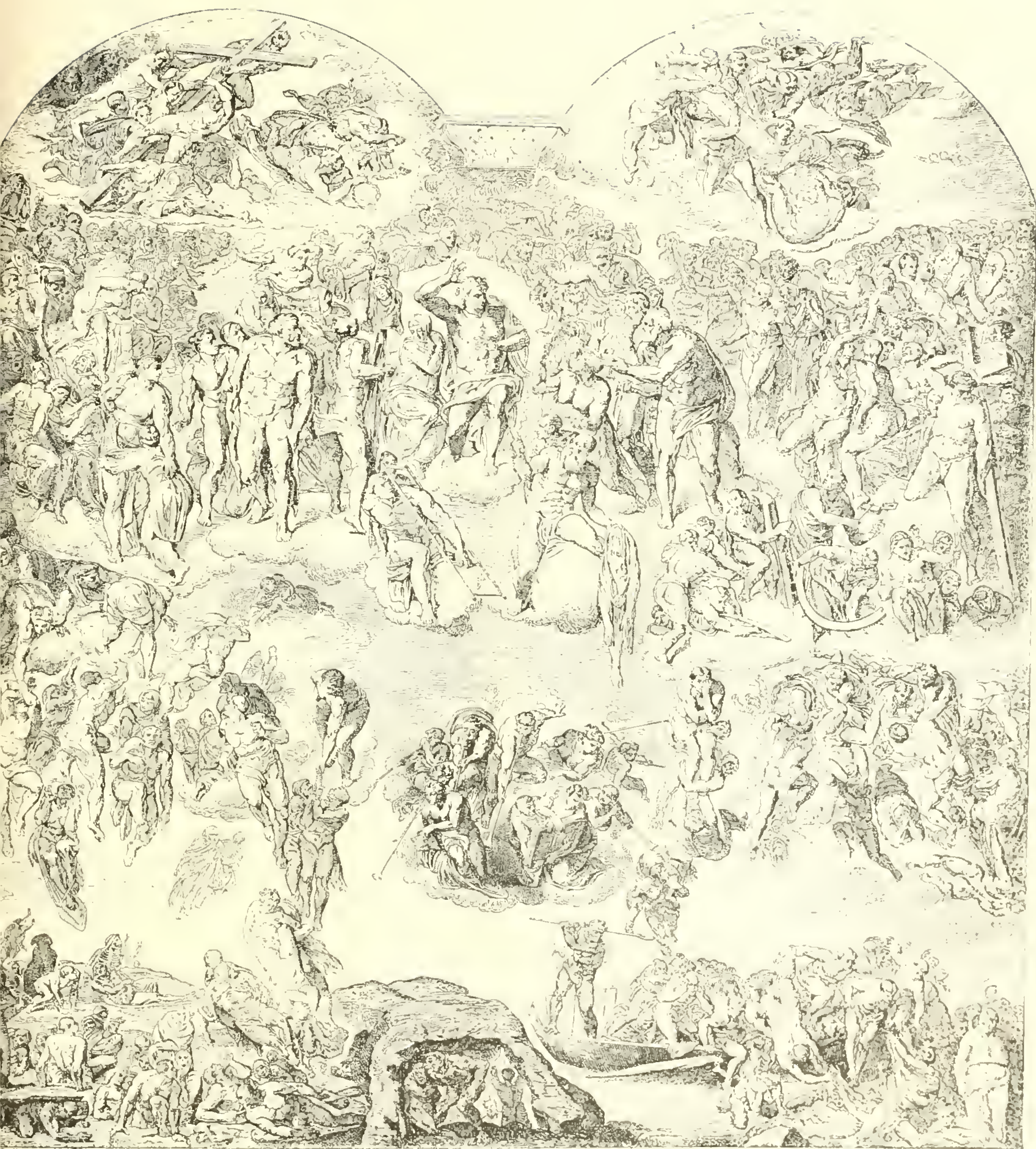


MICHEL-ANGE. — LA SIBYLLE DE DELPHES.

décorateurs à venir, et l'ayant en effet donné : mais Michel-Ange en vainquit toutes les difficultés, et du trompe-l'œil fit une beauté; lui seul pouvait le faire.

Quatre grandes scènes et cinq plus petites alternant avec elles se succèdent au plafond dans cet encadrement formidable. Ce sont : la *Création de la lumière*, la *Création des mondes*, la *Séparation de la terre et des eaux*, la *Création de l'homme*, la *Création de la femme*, la *Tentation avec l'expulsion du Paradis terrestre*, le *Sacrifice d'Abraham*, le *Déluge*, l'*Ivresse de Noé*. Les écoinçons, aux quatre angles de la voûte, représentent le *Serpent d'airain*, l'*Histoire d'Esther*, *Judith*, *David et Goliath*. Il faut renoncer à dire par le menu ici, le monde de figures de toutes sortes qui dans les niches et lunettes, sur les entablements et les socles, relie toutes ces grandes histoires; la seule énumération tiendrait ici de longues pages. Et pourtant, il faut le répéter, c'est là que brillent les plus grandes beautés de toute l'œuvre. C'est un peuple de statues de chair, mais des statues qui sont chacune l'expression différente d'un grand mouvement d'une grande âme : inquiétude, espoir, lassitude, triomphe, enfoncement dans le mystère, souffrances indéfinissables et calmes effrayants, jeunesses triomphantes d'éclat et de confiance, vieillesses augustes, mortifications, insondables rêveries de devins et de voyantes, tout cela, tout cet immense clavier de tourments et d'élans, d'aspirations et de terreurs, de tristesses humaines et d'attentes divines, tout cela se trouve exprimé uniquement par des formes isolées, par des torses qui se dilatent sous l'effort d'un soupir, des muscles qui se gonflent, des têtes levées ou retombant accablées, des protestations douloureuses ou d'herculéennes détentes. C'est pour cela que ces beautés exclusivement plastiques, dépassent, et de beaucoup, les beautés d'arrangement et de mise en scène, car si puissant et d'un si grand vol que le peintre nous montre Dieu créant les mondes ou animant la femme, son exagération même de mimique nous fait concevoir que le rêve tout pur est encore plus grand, tandis que ces formes expressives emportent notre imagination, nos propres tourments reflétés mais magnifiés, bien au delà d'un drame déterminé.

Bien que ces formes soient d'une ampleur et d'un relief extra-humain, — sans cela ce ne serait pas du Michel-Ange, — elles ont d'ailleurs une telle plénitude qu'elles paraissent grandes, majestueuses, mais point exagérées. Dans le plafond de la Sixtine, on admet la conception de Michel-Ange, on l'épouse, l'esprit est dilaté avec elle. L'expression, si grande soit-elle, n'a rien de forcé, la pensée de l'artiste l'a accompagnée jusqu'au bout, l'empêchant de devenir une formule, et l'on peut dire qu'à ce titre, comptent parmi les plus belles de l'art italien les grandes figures nues qui forment les motifs d'angle des quatre coins de chaque plus petit compartiment. Pour les figures de Sibylles et de Prophètes, elles sont peut-être, par leur caractère dramatique, légendaire, plus de nature à frapper l'imagination, mais tout œil épris de forme et de modelé



MICHEL-ANGE. — LE JUGEMENT DERNIER.

reviendra toujours avec plus de surprise et de plaisir à la force, à la simplicité et à la fierté des Génies assis. Ce sont les plus belles créations, les plus belles statues de Michel-Ange, et elles peuvent lutter de beauté et d'expression obtenue plastiquement avec les *Captifs* taillés dans le marbre que nous possédons au Louvre.

Ces esclaves demeurent les témoins d'une grande déception, d'un grand désespoir de Michel-Ange. Ils forment, avec le *Moïse*, *Rachel* et *Lia* en l'église de *San Pietro in Vincoli* à Rome, le *Génie de la Victoire* au Musée national de Florence, et quatre autres statues d'esclaves dans les jardins Boboli, tout ce que le statuaire put faire du mausolée de Jules II, qu'il eût rêvé son chef-d'œuvre d'ensemble sculptural. Mais déjà le plafond de la *Genèse* l'avait arrêté une première fois. La mort de Jules II l'arrêta tout à fait. Léon X exigea un autre emploi de son activité. Puis ce furent les travaux de la chapelle des Médicis en l'église San Lorenzo de Florence qui l'occupèrent, et après bien des années écoulées, en 1533, il commençait, sous le pontificat de Clément VII, les cartons pour le *Jugement dernier*, et cette fresque ne devait être terminée qu'en 1541.

Pour terminer avec les indications biographiques, ses suivantes et dernières œuvres de peinture furent les fresques de la chapelle Pauline, le *Martyre de saint Pierre* et la *Conversion de saint Paul*, qu'il termina en 1549 à l'âge de soixante-quatorze ans. En 1547 il avait été mis à la tête, comme successeur d'Antonio da San Gallo, des travaux d'architecture de Saint-Pierre et il continua jusqu'à la fin de ses jours à diriger la construction de l'immense basilique commencée par Bramante.

Sa mort eut lieu en 1564, et son corps fut transporté de Rome à Florence, où il repose en l'église de Santa Croce. La vie de Michel-Ange s'était écoulée dans un incessant labeur, partagée entre la pensée et l'œuvre, mais sans que jamais l'œuvre se ralentît ou que la pensée cessât de l'animer. Sculpteur, architecte, peintre, poète, Michel-Ange s'était montré toujours égal à lui-même, vivant en pauvre, et se contentant de cette suprême richesse de son tourment prenant forme durable par le travail de ses mains. L'humeur caustique et brutale, la misanthropie, les brusques affolements, tout cela ne saurait être ici raconté, et les biographies ont tort de s'y appesantir; rien de cela ne signifie, et l'on comprend mal les lignes d'un monument lorsqu'on s'arrête à étudier à la loupe les rugosités de la pierre. Ces détails satisfont, il est vrai, les amateurs de romanesque en art; ces friands de l'anecdote trouveront ce qu'ils désirent dans les histoires des peintres, et nous nous excusons de l'omettre dans une histoire de la peinture. A quoi bon d'ailleurs? Le romanesque de Michel-Ange se résume tout entier à ceci : luttes et déceptions, grands efforts désintéressés, espoirs mis uniquement en l'œuvre, et repliements de l'homme sur lui-même.

Le *Jugement dernier* est l'œuvre qui dans l'imagination des foules, repré-

sente l'effort le plus colossal de Michel-Ange, et l'expression la plus complète de son génie. Peut-être cette façon simpliste et respectueuse sans restrictions de considérer cette page est-elle la meilleure, car les critiques les plus justes se font petites et stériles devant un tel emportement de création. Que dira-t-on? Que le sens de l'œuvre est confus? Que les mouvements y sont souvent l'exagé-



FRA BARTOLOMMEO. — LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.

ration sans motifs de la formule michelangelesque? Que les entassements de corps s'y succèdent sans autre raison que d'étaler des raccourcis, des musculatures, et sans autre expression que celle de l'effort? Tout cela peut être dit et l'a été par le premier passant venu, mais l'œuvre n'en est pas moins une immensité. A travers l'obscurcissement dont le temps l'a brouillée, à travers les retouches les plus malheureuses, comme ces draperies, ces « culottes » ajoutées par Daniele da Volterra à de nombreux personnages dans une composition exclusivement constituée de nus, elle est comme un testament de la forme rédigé

par Michel-Ange, et le malheur, dont il n'est pas responsable, c'est que le testament ait été exécuté un peu trop à la lettre par ses successeurs. Le sexagénaire s'est confessé comme avec l'ingénuité d'un enfant : il a dit tous ses défauts avec une grande loyauté. Il ne faut pas chercher dans cette page des émotions analogues à celles que procurent les fresques de Signorelli à Orvieto, où les groupes si nombreux et si beaux de nus ont tous une variété et une profondeur d'expression bien supérieure : la béatitude, l'attente, le désespoir. Michel-Ange, dans le *Jugement dernier*, n'a vu et rendu que l'écroulement de l'humanité, et la terreur qu'inspire dans le ciel la colère du Christ contre les maudits, oubliant l'allégresse des élus qu'il appellera à sa droite. Nous avons dit aussi que certainement la forme est plus exagérée, plus forcée dans cette fourmilière de colosses, que dans les admirables figures qui constituent ou accompagnent la *Genèse* ; mais encore convient-il de remarquer que ces différences d'accentuation, indépendamment de l'explication trop insuffisante qu'on en donne par une certaine fatigue du maître, ont leur logique tirée des sujets eux-mêmes : dans le premier cycle Michel-Ange avait voulu exprimer le jeunesse d'un monde et dans l'autre sa fin ; le premier était une page de foi et d'espoir, le second une page de colère et d'anxiété. Le dessin sommaire qui est publié ici, la copie qui est à l'École des beaux-arts, vous suffiront à défaut de l'impression vraie que seule peut donner l'original, à vous rendre compte, sans autre description, de la disposition générale de cette œuvre toute d'une venue, toute d'un seul sentiment sombre. Mais ce sentiment-là, c'est bien le vrai sentiment de Michel-Ange, la clef de toute son œuvre, le secret profond de toute son âme.

Sans doute, nous l'avons dit, Signorelli s'était montré plus varié et peut-être plus vraiment grand : tout ce qui est dans la fresque de la Chapelle Sixtine se trouve dans celles d'Orvieto, et la réciproque n'est point vraie. La nerveuse précision de l'Ombrien est d'une éloquence plus pénétrante et plus serrée que les tonitruantes emphases de Michel-Ange, et celui-ci avait été tout secoué de cette éloquence, puisque dans sa vieillesse même des ressouvenirs d'Orvieto venaient le hanter. Mais ces hantises ne doivent point être considérées comme des imitations ; ce n'est point là notre pensée ; de tels esprits voisinent, mais ne se copient pas. Ce qui est certain, c'est que Michel-Ange, en passant jadis par Orvieto, avait été frappé chez Signorelli, d'un *style*, d'une *tournure*, qui correspondaient trop exactement à ses propres dispositions d'âme pour qu'il n'en gardât point quelque empreinte ; quelques torts que Michel-Ange ait eus envers le vieux maître de Cortona, il n'en était pas moins son véritable héritier. Son châtiment de ces torts fut de n'avoir pas à son tour des héritiers dignes de lui.

Tout ce qui vint après Michel-Ange ne sut voir que des formules d'emphase, un répertoire de muscles, dans une œuvre animée d'un souffle unique. C'est malheureusement le sort des géants en art, de n'engendrer que des postérités

d'avortons. La décadence complète, irrémédiable, qui allait suivre était l'œuvre de cette fatalité, mais non l'œuvre de Michel-Ange. Son œuvre, il l'avait accom-



FRA BARTOLOMMEO. — MADONE ET SAINTS.

plie, et fomidable aboutissement d'une série d'âges et d'œuvres admirables, cette œuvre s'arrêtait net, à pic, au bord d'un inévitable abîme.

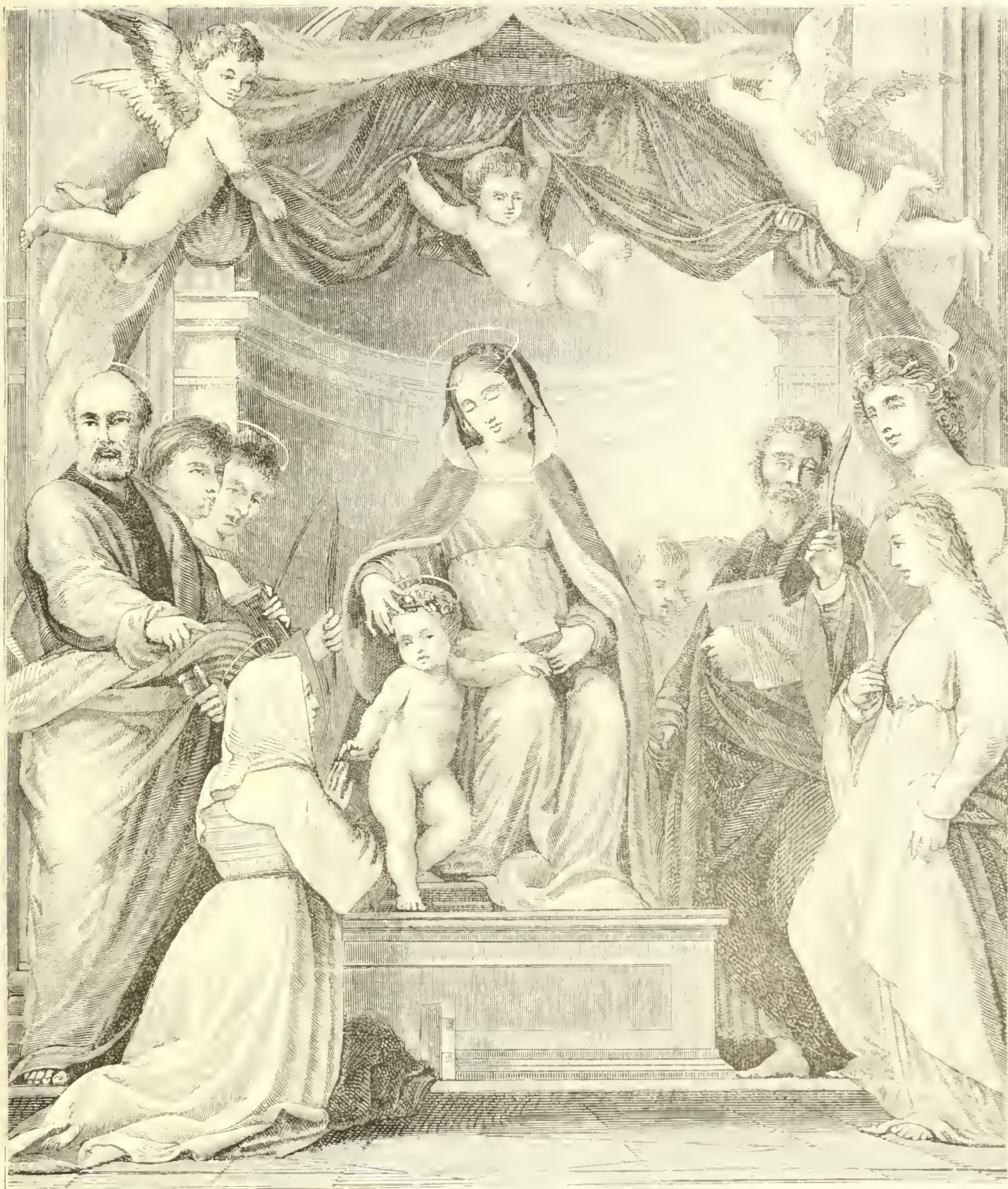
L'œuvre de Raphaël était, elle aussi, un aboutissement, mais dans des con-

ditions toutes différentes; c'est pourquoi nous allons la résumer sans autre transition, et nous pourrons alors terminer ce chapitre par une revue, beaucoup plus brève, des inutiles successeurs des deux maîtres.

Bien qu'en étudiant les maîtres de l'Ombrie et aussi ceux de Florence, nous soyons arrivés jusqu'à la naissance ou, plutôt jusqu'à la jeunesse même de Raphaël, il faut encore parler d'un de ses contemporains, quoique son aîné, qui a eu au début de sa carrière avec lui d'étroits rapports et exercé sur lui une influence : il s'agit de Fra Bartolommeo. C'est un peintre riche et savant, à qui il n'a manqué qu'un peu d'accent pour se placer au premier rang, et pour faire de sa réelle valeur une originalité. Baccio della Porta, en religion Fra Bartolommeo, était né en 1475 et avait été l'élève de Cosimo Rosselli. A cet atelier, il s'était lié avec un autre jeune peintre, Mariotto Albertinelli ; l'amitié se tourna en une très assidue collaboration, et les deux artistes mêlèrent si bien leur manière que dans les tableaux faits ensemble ou séparément, il n'est pas aisé de distinguer l'exécution de chacun. Baccio fut un des fervents adeptes de Savonarole ; comme l'avaient fait Lorenzo di Credi et tant d'autres, il brûla en 1497 ses peintures profanes, et lorsque le couvent de Saint-Marc, au nombre des défenseurs duquel il était, fut assiégé par les Florentins ameutés contre le réformateur, il fit le vœu de prendre l'habit de Saint-Dominique ; en 1500, il accomplissait son vœu, libre dans le couvent, mais quittant peu Florence. Un voyage à Venise en 1508 peut avoir contribué à le confirmer dans son penchant pour la couleur, et à enrichir encore sa gamme, assez chaude par rapport aux autres florentins de son temps ; puis un voyage à Rome et ce fut tout.

C'est en 1504 qu'il se lia avec Raphaël qui sortait alors de l'atelier du Pérugin, et sans insister pour le moment sur cette rencontre, nous verrons plus tard l'influence qu'elle eut sur le jeune peintre d'Urbino. On a dit qu'un échange s'était opéré entre les deux peintres, et que Raphaël lui enseigna la perspective : il est certain que Fra Bartolommeo donna beaucoup plus qu'il ne reçut. Son talent était déjà mûr et complet à cette époque ; ce talent est fait d'une cordiale mansuétude dans l'expression, d'une chaleur soutenue dans le coloris, d'une souplesse dans le modelé qui pourtant, parfois, approcherait de la mollesse ; en somme un tempérament aimable et modéré. Parmi ses œuvres les plus importantes il y a lieu de citer le *Jugement dernier* en très mauvais état, de Santa Maria Nuova ; l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard* (Académie des beaux-arts de Florence) ; diverses madones aux musées des Offices, Pitti, Louvre, etc. ; la *Vierge* de la cathédrale de Lucques, une de ses œuvres les plus intéressantes ; la *Vierge de Ferry Carondelet* (musée de Besançon) ; enfin, outre bien d'autres peintures la *Deposizione* qui est au musée Pitti, son ouvrage le plus saisissant comme arrangement et comme couleur. Si tout était de cette valeur, dans l'œuvre du bon frère et montrait un pareil jet, un pareil style, il serait un des maîtres les plus

forts et les plus originaux de son siècle, au lieu d'être simplement un des



FRA BARTOLOMMEO. — LA VIERGE, SAINTE CATHERINE DE SIENNE ET PLUSIEURS SAINTS.

plus honorables. La valeur de son œuvre aurait triomphé de cette situation

toujours défavorable, d'arriver à une époque de transition et d'être soi-même un artiste trait d'union.

Fra Bartolommeo était un savant et hardi dessinateur. Il est de lui des dessins plus précieux que sa peinture elle-même. Comme artiste de transition, il est



FRA BARTOLOMMEO. — LE SAUVEUR DU MONDE.

très nettement l'intermédiaire du Pérugin à Andrea del Sarto, et l'on ne verrait guère, sans lui, le lien possible entre deux maîtres aussi différents. Il présente même dans son œuvre des tableaux où domine l'accent de l'un ou l'accent de l'autre. Telle figure de saint dans l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, pourrait, quant au style, et quant au dessin même, être attribuée au Pérugin,

tandis que dans la *Madone* de Lucques, le Saint Jean-Baptiste serait sans la moindre invraisemblance signé d'Andrea del Sarto. Ces analogies ne sont pas moins aisées à constater que les rapports avec le Raphaël de la période



MARIOTTO ALBERTINELLI. — LA VIERGE, SAINT JEROME ET SAINT ZENOBE.

florentine. Fra Bartolommeo mourut en 1523, suivant ainsi de près au tombeau celui qu'il avait contribué à former et qui le dépassa d'une telle hauteur.

Nous ne ferons que nommer son collaborateur Mariotto Albertinelli (1474-1515) de qui nous avons déjà parlé. Ce peintre, d'humeur plus vagabonde et de caractère plus indépendant, semble avoir, dans les ouvrages qu'il fit seul, montré

plus de fermeté et de vigueur, ainsi qu'en témoigne la superbe *Visitation* du musée des Offices, si grave, si simple et d'un si bel arrangement. Il faut enfin rattacher à ces artistes, avant de passer à Raphaël, Ridolfo Ghirlandajo, fils du grand Domenico, et élève de Fra Bartolommeo (1483-1561). Inférieur à son



TIMOTEO VITI. — LA MADELEINE.

père et à son maître, il les rappelle tous deux cependant par de belles qualités son père par la fermeté et son maître par la couleur, dans certaines œuvres telles que les scènes de la *Vie de saint Zanobi* (musée des Offices).

Michelet dit que le père de Michel-Ange « dona son fils du nom de l'ange de Justice, l'ange Michel, de même que le père de Raphaël nomma le sien du nom de l'ange de la Grâce ». Il est certain que Raphaël, homme heureux en tout, a été adopté universellement comme le type de la grâce, comme le créateur de la

plus parfaite expression de la grâce en art, et que sans le prédestiner, son prénom lui même l'a servi. Cette identification de son génie avec l'idée de grâce est-elle d'une justesse absolue? Non sans doute, car d'une part nous avons vu déjà éclore des grâces au moins aussi pures et aussi accomplies, et



TIMOTEO VITI. — ANNONCIATION AVEC DES SAINTS.

d'autre part Raphaël a été épris, dans sa carrière, au moins autant de force et de netteté, que d'agrément. Mais toutes les distinctions et constatations ont de la peine à prévaloir contre les classifications que fait la foule, et que des siècles ont consacrées. Toutefois, maintenant que notre œil embrasse mieux qu'autrefois l'évolution de l'art italien, que nous avons retrouvé, recompris, remis à la place d'honneur qui leur convient les grands artistes que l'on confondait pêle-mêle

sous le nom de barbares ou de gothiques, et tout naguère encore, avec une meilleure intention, de primitifs, nous pouvons plus librement et plus justement nous rendre compte de ce que Raphaël avait reçu de ses devanciers, et de la façon dont il employa son héritage.

Raphaël naquit à Urbin, en 1483; nous savons déjà ce qu'était son père, et comment dans son enfance même il avait trouvé auprès de ce père une préparation, un exemple, qui correspondaient à son propre tempérament. Orphelin à l'âge d'onze ans, les circonstances lui donnèrent les maîtres les plus propres à le maintenir dans cette tradition de douceur qu'avait suivie Giovanni Santi : le fin et gracieux Timoteo Viti, qui fut selon toute vraisemblance le premier



TIMOTEO VITI. — PIETA.

maître de Raphaël après que son père lui eût pour ainsi dire appris à parler; puis le Pérugin qui non seulement était doué de grâce, mais encore faisait de la grâce une très active industrie.

C'est en 1499 que le jeune homme entra chez le Pérugin, et pour commencer l'aida dans ses travaux de la salle du Cambio à Pérouse. Voilà, malgré son unité de tendances, une préparation singulièrement hésitante et bornée d'horizon, et Raphaël n'est point privilégié si l'on compare ses années d'étude à celles de Michel-Ange et à celles de Léonard. Léonard, si ardent à apprendre et à découvrir, puis jeté de très bonne heure en pleine Florence, dans cet atelier de Verrocchio aux universels enseignements, où trouvent à se satisfaire ses aptitudes universelles; Michel-Ange, placé également de bonne heure à la source : les leçons de Ghirlandajo, les fresques de Masaccio, les marbres antiques. Raphaël ne connut tout cela que plus tard, à vingt ans, et jusque-là ne recevant les grandes

leçons que de seconde main pour ainsi dire, et de façon timide, restreinte et provinciale. Giovanni Santi, Timoteo Viti, élève de Francia, le Pérugin lui-même, n'étaient point les maîtres dont pouvait retirer le plus grand bénéfice une nature admirablement douée, mais essentiellement maniable et réceptive comme celle de Raphaël. Dès que Raphaël habitué à leur douceur, à leur amabilité vague et courante, se trouva en contact avec des œuvres de force, ce fut de la force qu'il s'éprit. Il mit autant d'ardeur à s'inspirer de Masaccio, puis à imiter



RAPHAEL. — ÉTUDE POUR L'APOLLON DU PARNASSE.

Michel-Ange, qu'il en avait mis à copier le plus respectueusement son maître Pérugin. Le mot le plus vrai et le plus profond qui ait été dit sur lui, et auquel il faut toujours revenir, c'est celui de Michel-Ange disant : « que Raphaël devait plus à l'étude qu'à la nature ». C'est pour cela qu'il est, en art, un concentrateur, un assimilateur admirable, le plus grand si l'on veut, mais pas un inventeur. Tous les grands artistes que nous avons vus jusqu'ici, certains de ceux qui nous restent à examiner, n'avaient qu'une seule manière de voir et d'exprimer : la leur; Raphaël dut les résumer toutes pour parvenir à s'en faire une. Ils avaient, dès leurs débuts, nettement indiqué ce que réaliseraient leur âge mur et leur vieillesse, semblables à eux-mêmes d'un bout à l'autre de leur carrière;

Raphaël, dans un court espace de temps, accomplit plusieurs œuvres successives et différentes, et finalement s'emprisonna dans une formule acquise, non créée, si remarquable soit-elle, et qui n'était pas l'expression réelle de sa propre nature. C'est pour cela que tout en étant un peintre admirable, c'est l'artiste le plus difficile à définir, son œuvre étant un composé de beaucoup de grandes choses, inventées auparavant, mais dont aucune ne domine, dont aucune n'accuse une préférence ou une aversion passionnée. C'est, peut-être à cause des vicissitudes même de son éducation, le plus puissant des éclectiques, puissant par un tempérament qui s'est longtemps ignoré, éclectique par le hasard des rencontres et l'habitude des respects.

Il est vrai de dire que tout ce qu'il s'assimile, il le rend pur et parfait. Lorsque dans la première partie de sa vie il imite littéralement le Pérugin, il est beaucoup plus fin, plus candide et plus transparent encore que ne l'est son maître ; lorsqu'à Florence c'est l'étude de Masaccio et la fréquentation de Fra Bartolommeo qui transforment sa manière, il met dans les œuvres qui lui sont inspirées par cette consultation, une dignité, une fermeté et une grâce supérieures ; lorsque enfin c'est de Michel-Ange qu'il devient l'émule, il atteint à une extrême puissance, tout en évitant les grandes exagérations.

Enfin, pour terminer avec ces remarques générales, quitte à en reprendre quelqu'une si l'occasion la réclame, disons que Raphaël, concentrateur de tout ce qui a été fait avant lui, mais inventeur d'aucune vue neuve, peut être considéré comme le dernier maître de la période de grandeur, ce qui est plus exact que de le considérer comme le premier de la période de décadence.

En tous les cas, on ne doit pas le prendre comme le type le plus accompli de la Renaissance. La Renaissance avait commencé à Giotto et fini à Michel-Ange et à lui. Aussitôt après, c'est la décadence qui commence, brusque et complète, du moins en ce qui les continue et mise à part Venise. Une différence cependant : Michel-Ange en tant que pensée, passion et inspiration est un des plus grands artistes modernes. Raphaël demeure l'aboutissement le plus châtié, le plus correct de l'archaïsme, mais la pensée moderne ne lui doit rien. Seuls Michel-Ange par l'orage intérieur, Léonard par la science, découvrent des horizons nouveaux, de nouvelles expressions aux inquiétudes ou aux tourments anciens. Là encore une différence essentielle règne entre ces deux maîtres : le langage de Michel-Ange est borné, ne s'étant pas renouvelé par la science, tandis que celui de Léonard, étant essentiellement scientifique, est la source et le moyen de l'art moderne tout entier, en passant par Corrège, les vénitiens et Rembrandt. Ainsi nous avons trois choses immenses devant nous, et diversement fécondes : la force de l'étude, limitée à l'étude seule et sans autre visée, représentée par Raphaël ; la force de la nature, incarnant tout ce qu'il y a de tumultueux dans la passion humaine et trouvant son écho dans tous les tourments, représentée par Michel-Ange ; la

force de l'inquiétude scientifique, principe de tous les progrès et de toutes les découvertes, personnifiée par Léonard de Vinci.

C'est pour cela qu'on ne peut et qu'on ne doit étudier l'œuvre de Raphaël



RAPHAEL. — L'ÉCOLE D'ATHÈNES.

qu'en elle-même, et en goûter ce qu'il y a d'exquis, tout en défendant les droits de ses devanciers, et en ayant soin de ne pas ignorer le passé, mais sans songer à l'avenir. On s'aperçoit que c'est la véritable façon de jouir de son œuvre, dès

qu'on se trouve en présence de ses premières peintures, de la manière dite ombrienne, ou péruginesque. En réalité, malgré le nombre des « manières » que l'on a cru pouvoir discerner, nous verrons plus loin qu'il n'en eut jamais que deux : sa manière spontanée et sa manière académique ; mais seul l'examen successif des œuvres nous permettra de dire plus précisément ce que nous entendons par là.

Les œuvres de la période péruginesque sont nombreuses ; la plupart sont tout à fait exquises, d'autant plus exquises qu'elles ont ce côté de grâce archaïque, de sincérité dans le respect que l'artiste ne retrouvera plus lorsqu'il sera à son tour un maître. Les principales sont d'abord la *Vierge de la collection Solly* (musée de Berlin) ; la *Vierge entre saint François et saint Jérôme* ; la *Vierge au livre* (musée de l'Ermitage) ; le *Couronnement de la Vierge* (Pinacothèque du Vatican). Cette dernière est l'expression peut-être la plus importante et la plus significative de cette époque de Raphaël ; les types sont purement ceux du Pérugin, l'exécution a quelque chose d'un peu timide, mais elle est charmante de délicatesse et de limpidité. Il faut aussi donner comme un exemple très complet, le *Mariage de la Vierge*, le célèbre *Sposalizio* du musée de Milan. Cette dernière composition est, littéralement, imitée du Pérugin, architecture, mise en scène, détails de geste et d'expression, couleur même. Malgré cela, on peut reconnaître qu'entre le tableau de Milan et celui du Pérugin que nous possédons au musée de Caen, et qui n'en est pas moins un joyau, l'avantage de la grâce et de la finesse est à Raphaël qui a sur le Pérugin l'avantage invincible de la jeunesse. On dirait que Raphaël tout en imitant encore, et très étroitement, son maître, n'aurait plus que très peu de chemin à faire, non pour le dépasser, mais s'éloigner de lui. Il ne peut pas rester en même temps à ce degré de respect et à ce degré de talent.

Le moment d'ailleurs était arrivé où Raphaël quittant l'Ombrie allait faire une première visite à Florence, et étayer de quelque mâle vigueur sa délicate et un peu mince grâce juvénile ; c'était en 1504, l'année où Michel-Ange venait de commencer le carton de la *Guerre de Pise !* Raphaël recommandé à Soderini, pouvait voir en même temps le carton de la *Bataille d'Anghiari*, et comme à tous les contemporains, comme à Michel-Ange lui-même, l'œuvre de Léonard ne pouvait que lui suggérer une nouvelle notion du dessin et du modelé. Mais cette nourriture était encore trop riche pour être assimilée par un esprit aussi timide et aussi respectueux, ce spectacle lui était trop nouveau pour qu'il pût en profiter. Aussi est-ce à des maîtres moins écrasants qu'il s'adresse d'abord pour comprendre ce qui s'est passé, à Fra Bartolommeo, par exemple, qui lui présente plus tempérées les acquisitions qu'a faites l'école florentine grâce aux deux grands remueurs de neuf ; dans les maîtres disparus sa préférence va à Masaccio, à Filippino Lippi, qui sont pour lui pleins de grandeur, mais non d'une grandeur

farouche. Il ne semble avoir compris Michel-Ange que sensiblement plus tard, et il n'a certainement point songé à ce moment ni à marcher sur ses traces, ni



RAPHAEL. — LA JURISPRUDENCE.

même peut-être à essayer de le comprendre. Il se trouve plus attiré certainement par Léonard de Vinci, dans cette période que l'on appellera si l'on veut, avec la

tradition, sa période florentine. Il profite avec intelligence des révélations que l'œuvre de Léonard jette sur le modelé ; il s'efforce, dans plus d'une de ses Vierges d'alors, d'atteindre au modelé vivant cherché avec tant de passion par le maître, et nous en verrons bientôt une preuve saisissante. L'élève de l'enlumineur, de l'*imagier* Pérugin, entrevoit ce que c'est que le clair-obscur, mais son tempérament net et brillant l'empêche d'en approfondir les séductions, de chercher par exemple des magies d'ombre et de lumière mouvantes, comme le fit Léonard dans notre *Saint Jean-Baptiste* du Louvre, et l'essai qu'il poussa le plus loin dans ce sens, plus tard, fut précisément un *Saint Jean-Baptiste*, l'admirable tableau que nous avons au Louvre, et qui, des plus différents comme conception et



RAPHAEL. — ÉPISODE DE LA CRÉATION (LES LOGES).

comme exécution, est une de ses plus importantes recherches du modelé pour lui-même. Pour le moment, cependant, il ne rompt pas brusquement avec son éducation péruginesque, et sa première excursion à Florence est trop brève pour qu'il ait eu le temps de méditer et de commencer à tenter de créer à son tour. La même année le voit à Sienne, où il aide Pinturicchio en lui fournissant des idées, des esquisses pour ses fresques de la *Vie d'Enea Silvio Piccolomini*, à la Libreria de la cathédrale. Puis il revient, toujours en 1504, faire un séjour à Urbino son pays natal, et de nouveau à Florence, où il va se fixer pour quatre ans, sauf une courte absence à Urbino.

Tout d'abord il est un peu hésitant, dans cette ville nerveuse, littéraire, partagée entre le mysticisme et le plus raffiné paganisme. De là, de petits tableaux mi-religieux, mi-romanesques, comme le *Songe du chevalier* (National Gallery),

le petit *Saint Michel* et le *Saint Georges* du Louvre et certaines études ou plutôt fantaisies étudiées d'après l'antique, comme la peinture des *Trois Grâces*, de la



RAPHAEL. — LA BELLE JARDINIÈRE.

galerie de Chantilly, motif qu'il avait déjà tâté à Sienne en dessinant d'après l'antique. Mais bientôt de ces efforts un peu timides, un peu épars, malgré le charme et l'originalité des résultats, va se dégager un superbe peintre, fort,

entraînant, loyal, le peintre des Madones et des Portraits, qui nous montre pour ainsi dire toute la décision et toute l'ardeur de la jeunesse, succédant aux grâces tendres de l'enfance. Que Raphaël soit enfant (il l'a été pour ainsi dire jusqu'au moment où il vint à Florence), ou qu'il soit en pleine formation et en pleine force, il sera jusqu'à son voyage et son séjour définitif à Rome, une des plus heureuses, des plus sincères et des moins systématiques natures. Il subira certainement des influences, se cherchera comme il s'est cherché jusqu'à la fin de sa vie, mais l'absence d'arrière-pensée, la générosité de chacune de ses créations, font de toute cette période, sa véritable *première manière*, c'est-à-dire sa manière joyeuse, simple et spontanée, celle où il se montre encore, en prenant ce mot dans un sens tout spécial, un vrai primitif.

Les madones et les portraits peints au cours de cette période de 1504 à 1508, suffiraient pour prêter matière à une longue et profitable étude, mais jusque vers les dernières années de sa vie, Raphaël produisit en ce genre des œuvres qui peuvent compter pour ses plus originales et ses plus franches. Des portraits, nous avons au Louvre en celui de *Baltazar Castiglione*, un superbe spécimen; mais, outre qu'il est d'une période postérieure au séjour à Florence, il ne peut vraiment, malgré la sobriété de son harmonie, la force et la netteté de son caractère, donner une idée complète de Raphaël portraitiste. Il faut l'avoir étudié à Florence surtout, pour savoir ce qu'il y avait déjà de savoir, de fermeté, de sérieux, d'entente simple et profonde de la nature : à la précision et à la finesse florentine, si extraordinaires pourtant dans les portraits de Ghirlandajo, de Gozzoli, de Botticelli, Raphaël ajoutait une véritable ampleur, une solidité toute particulière, faite de tranquillité et de grave attention. Les portraits d'*Agnolo Doni*, de sa femme, d'une *Inconnue*, des femmes dites la *Velata* et la *Gravida* (la Femme au voile et la Femme enceinte), appartenant à cette période, sont d'une grande beauté et faits, dès qu'on arrive à Florence, pour donner un démenti saisissant aux jugements tout mâchés, aux idées préconçues représentant Raphaël comme un idéaliste. C'est au contraire le plus naturaliste, si l'on peut parler ainsi, le plus réaliste des trois maîtres que nous avons déjà plus d'une fois rapprochés; il copie la nature avec la plus grande attention ; il ne peut même pas s'en passer, et il n'invente pour ainsi dire rien en dehors des indications qu'elle lui fournit, sauf son interprétation personnelle, mais qui est encore toute d'exactitude et en aucune façon de rêve. Cela est fort caractéristique : Raphaël a fait de nombreux portraits qui sont d'extraordinaires renseignements sur le modèle, qui crient la vie, devant laquelle la personnalité du peintre s'efface absolument ; Léonard en a fait fort peu, qui nous renseignent seulement sur Léonard ; Michel-Ange n'en a fait aucun. Cela seul dit la grande différence entre ces maîtres, Léonard et Michel-Ange étant, avec des nuances diverses, de grands subjectifs, le premier en profondeur, le second en étendue, le premier en

mystère, le second en force, tandis que Raphaël est véritablement un objectif. Ils sont les poètes, c'est-à-dire les créateurs, tandis que Raphaël, contrairement à l'idée banale qu'on se fait de lui, est la prose, c'est-à-dire la traduction exacte de la nature, avec forcément la part d'interprétation qui est la marque de tout véritable artiste.

Les madones elles-mêmes, en dépit de l'idée de pur idéal et de rêve divin que l'imagination, plus que l'observation, a attachée à elles, sont des pages de prose, seulement cette prose est d'une dignité et d'une limpidité que pas un réaliste n'a atteintes. Il y aurait intérêt et enseignement à rechercher, indépendamment du charme que Raphaël a pu donner à l'arrangement et la présentation



RAPHAEL. — CRÉATION DU SOLEIL ET DE LA LUNE.

de ces madones, ce que ces peintures doivent aux modèles eux-mêmes, que l'artiste a su choisir et rendre avec cette netteté et cette vigueur d'affirmation : les modèles revendiquent une part de la sensation que les Madones nous causent, et cela sans diminuer en rien la gloire de Raphaël. L'expérience est possible ; dans les rues de Florence on aperçoit plus d'une fois la « Vierge au chardonneret » ou la « Belle Jardinière », dans celles de Rome, la puissante Transtévérine qui figure dans tel tableau ou telle fresque de la période romaine ; leur race s'est conservée pure, et l'on rencontre des Raphaël vivants. Mais nulle part, en Lombardie, à Florence ou à Rome, l'on ne rencontre et n'a rencontré la Vierge ou la Sainte Anne de Léonard, ni le Génie à la tête fière et au large torse de Michel-Ange.

De même, dans la conception même de ces *Madones* en tant que tableaux, l'invincible et le très admirable prosaïsme de Raphaël s'est affirmé et a conquis

la foule non par une sublimité de sentiment, mais par une grâce de familiarité. Sauf la *Madone de saint Sixte* et aussi celle de *Foligno*, toutes sont montrées dans quelque attitude de maternité pratique et amusent par quelque accessoire, par quelque fable enjouée, mais sans autre portée que celle du calme, du sourire et de la tendresse, ce qui est déjà certainement un bienfait.

Mais la Vierge, dans la pensée religieuse, comme dans l'interprétation que les grands artistes ont faites de cette pensée, ne représente pas seulement la douceur et la joie tranquille d'une bonne mère qui veille sur le sommeil de son bébé, le dorlote avec un amour un peu animal, lui tend quelque raisin ou quelque objet d'amusement. Elle représente aussi d'autres grandes choses : le principe



RAPHAEL. — LA VIERGE D'ALBE.

féminin dans la religion, et c'est ce que Léonard a exprimé sans accessoire, sans sujet, pour ainsi dire, rien que par la recherche de l'expression et par la poursuite de l'indéfinissable, dans la *Sainte Anne* du Louvre ou dans le carton de la Royal Academy. Elle représente aussi l'intercession, la prière, l'entremise charitable et bienfaisante entre le courroux de Dieu et les fautes des hommes, et c'est la conception d'une grande quantité de maîtres anciens, depuis les Byzantins jusqu'à nombre de maîtres exquis comme ceux que nous avons vus et qui l'ont représentée penchée vers nous encore plus que sur son enfant. Michel-Ange dans un accès de douleur et de désespoir a encore mieux accentué cette notion en semblant la contredire : dans son *Jugement dernier*, la Vierge n'ose intercéder auprès de ce terrible Christ foudroyant, et elle se détourne avec une pitié et un effroi plus poignants que la prière même. Enfin, la Vierge représente la *Douleur!* Elle voit mourir son fils, elle le tient mort entre ses bras, le met au tombeau ;

sept glaives ont percé son cœur. C'est une des incarnations les plus tragiques, les plus déchirantes de l'affliction maternelle, et tous les maîtres ont senti et rendu toujours avec quelque beauté nouvelle ce pathétique, depuis Giotto jusqu'à



RAPHAEL. — ELYMAS FRAPPÉ D'AVEUGLEMENT.

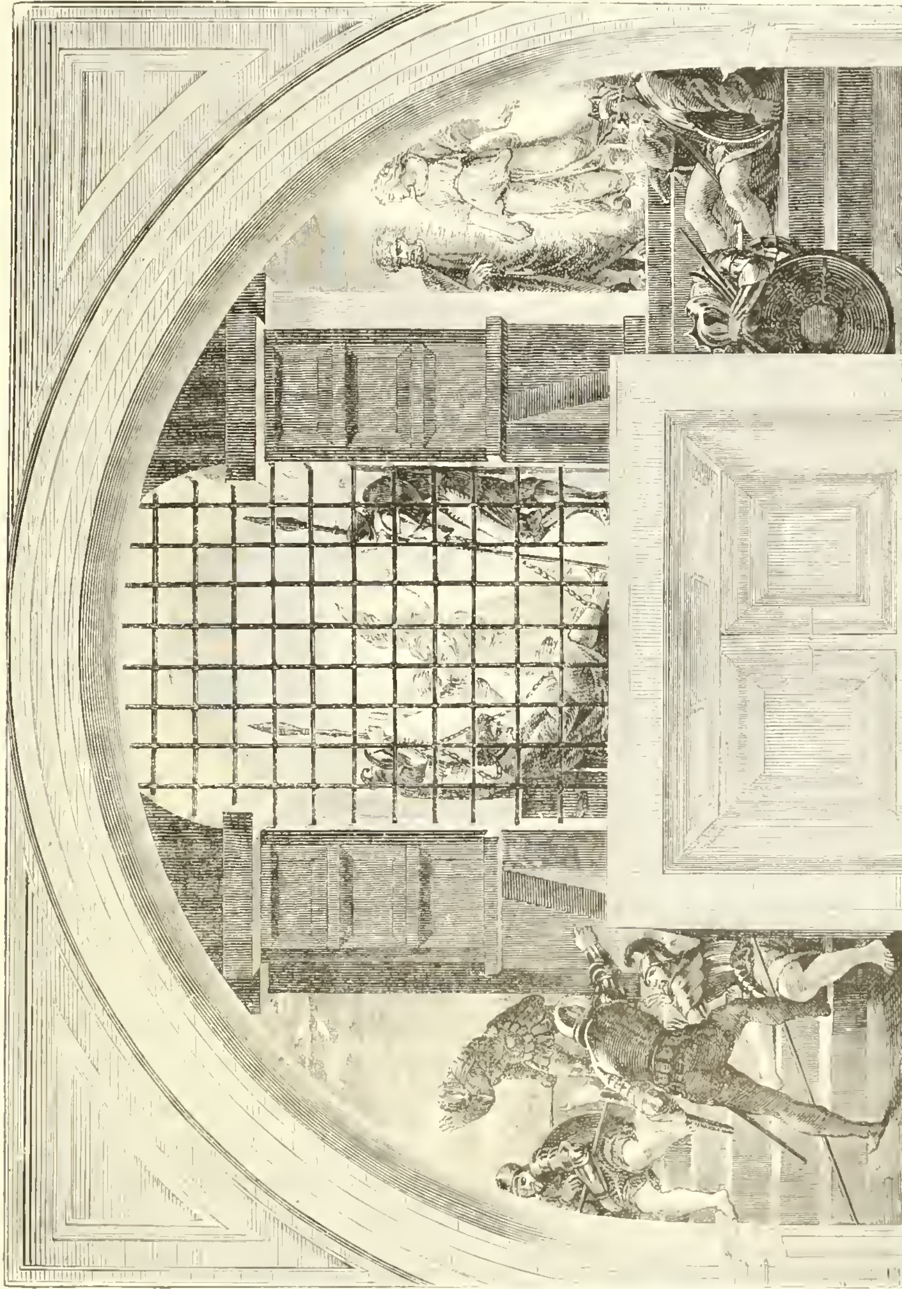
Michel-Ange, les plus violents comme les plus tendres, Fra Angelico lui-même le plus doux de tous et en cette occasion le plus apitoyé et le plus émouvant. Raphaël a généralement évité sinon complètement omis ce thème si humain et si chrétien : dans son œuvre on trouve un ou deux *Calvaires* et une *Mise au tombeau*, qui ne sont pas de ses meilleures peintures ni surtout des plus sincère-

ment ressenties, contre quantité de souriantes et tranquilles petites mères, on serait tenté d'écrire petites bourgeoises, que rien ne trouble dans leurs jeux enfantins. Il a fallu des dons rares pour tirer de véritables chefs-d'œuvre d'une donnée aussi limitée auprès des sublimes conceptions de Fra Angelico, de Signorelli, de Michel-Ange, de Léonard, et pour intéresser à un motif ravissant, mais borné, les esprits les plus délicats de tous les temps.

Une des premières et des plus belles, parce qu'elle est la plus simple, parmi celles que Raphaël peignit à Florence, est la *Madone* dite *du Grand-Duc*, au palais Pitti. C'est là le délicieux exemple, auquel nous faisions allusion plus haut, des préoccupations de modelé qu'avaient inspirées à Raphaël la vue des œuvres de Léonard. Tout est simplicité et grâce sérieuse dans cette Vierge debout, portant l'enfant sur ses bras ; le tableau est dépourvu de tout accessoire : c'est une jeune, charmante et divine image de la maternité. La célébrité est allée de préférence aux pages plus anecdotiques, ou plus compliquées sans profonde raison. D'autres très belles Madones en tant que spécimens de son style de transition entre l'influence péruginesque et celle de Florence, sont la *Sainte Famille du couvent de Saint-Antoine*, représentant la Vierge assise sur un trône entre saint Pierre, sainte Catherine, saint Paul et sainte Rosalie, et la *Madonna degli Ansidei*, représentant la Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Nicolas de Bari ; toutes deux sont à la National Gallery. Puis viennent la *Madone de la maison Tempi* (Pinacothèque de Munich), la *Vierge au chardonneret* (musée des Offices), la *Belle Jardinière* que nous avons au Louvre, et encore une autre madone du même genre anecdotique, la *Sainte Famille de la maison Canigiani*, aussi à la Pinacothèque de Munich. Dans ces trois tableaux, c'est toujours l'idée de la Vierge innocente et insouciante, inconsciente presque, candidement espiègle, dont la *Belle Jardinière* est le type le plus complet, le mieux venu. Cette Vierge sera du moins toujours un sujet d'étonnement pour les artistes par la finesse et la netteté du dessin, la fraîcheur et la distinction toutes franches de la couleur, la limpidité du paysage ; l'œil y trouve certainement un plaisir beaucoup plus vif, une satisfaction beaucoup plus complète, que l'esprit. La *Vierge au baldaquin*, du palais Pitti, est enfin une des plus importantes de la série florentine.

De la même époque (1507) datent deux œuvres d'un caractère différent, mais des plus significatives, l'une dans la plus grande réussite, l'autre dans la plus grande impossibilité de réussir. La première est la *Sainte Catherine d'Alexandrie* (National Gallery), une simple figure, mais une des plus grandes, des plus nobles et des plus belles que Raphaël ait peintes non seulement dans sa première période (celle que nous appelons la période spontanée), mais encore dans toute sa carrière. Ce n'est qu'une figure de sainte et de martyre (une martyre dont la souffrance n'a point même effleuré la beauté) mais rien n'en peut dire la sérénité

et la force pure. Là Raphaël n'avait eu pour ainsi dire qu'à se laisser peindre, avec sa charmante gravité, sa scrupuleuse attention, et tout était venu parfait,



RAPHAEL. — DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE.

le dessin, l'expression, la couleur, car c'est une de ses plus riches et de ses plus souples peintures. Au contraire dans la seconde œuvre dont nous parlons, la recherche indécise des mouvements, la poursuite inquiète d'une composition

dramatique, aboutissaient à un échec, à une œuvre gênée, belle par endroits, mais dans son ensemble, froide et peu émouvante : la *Mise au tombeau*, de la galerie Borghèse. Incapable, semble-t-il, de concevoir comme dans un éclair, de grandes visions tragiques, comme le firent non seulement Giotto, Michel-Ange, Signorelli, mais encore les vénitiens dont nous n'avons pas encore parlé, alliant le pathétique au splendide, Raphaël paraît s'être à ce point défié de lui-même qu'il voulait créer artificiellement l'expression de la douleur, lui donnant la pose à l'atelier. Aussi combien ces attitudes sont vaines et froides, combien, malgré les efforts de composer, ou à cause même de ces efforts, elles s'embarrassent les unes les autres.

Au reste, ces défauts, que la *Mise au tombeau* nous fait pour la première fois sentir chez Raphaël, s'accentueront encore bien plus dans d'autres œuvres; aussi n'insisterons-nous pas davantage pour le moment, tandis que dans certaines autres peintures, les grandes beautés que nous venons de constater se poursuivent et s'enchaînent logiquement, à travers les préoccupations d'une manière nouvelle. Nous voulons parler des Madones et des portraits que le maître exécuta à Rome à partir de 1508.

A ce moment il avait été appelé par Jules II pour décorer les chambres du Vatican, les *Stanze*, et sans interrompre l'exécution ou la direction de ce grand travail et de certaines autres grandes suites, il peignit les tableaux de chevalet dont nous allons dire quelques mots pour ne pas interrompre la série, quitte à revenir aux grands cycles que nous serons même alors, mieux disposés à comprendre. Des premières années de son séjour à Rome datent la *Vierge du duc d'Albe* (musée de Saint-Pétersbourg), et la fine *Vierge au diadème bleu* du Louvre, au mouvement *encore* aussi naturel qu'il est *déjà* raisonné et convenu. Puis viennent la *Madone de l'Impannata*, plus intéressante comme composition que comme exécution (beaucoup de critiques n'y reconnaissent pas la main de Raphaël), la *Madone de Foligno* (musée du Vatican), très pure et très sévère de style, assise dans les nuages, avec, au-dessous d'elle, saint François, saint Jean-Baptiste, saint Jérôme et le donateur; la *Sainte Famille* dite *la Perla*, au musée de Madrid, d'une composition intéressante, mais d'une facture lourde, qui fait douter qu'elle soit entièrement de Raphaël; au même musée la *Sainte Famille sous le chêne*, et la *Madone au poisson*, ainsi nommée du poisson que le jeune Tobie présente à la Vierge.

La *Vierge à la chaise*, peinte en 1516, est peut-être de toutes les Vierges de Raphaël la plus universellement connue; elle a été copiée des milliers de fois; aussi devant une œuvre aussi célèbre s'attend-on à recevoir une grande émotion, et l'on éprouve lorsqu'on la voit au musée des Offices, simplement le plaisir que peut causer une bonne peinture, d'un heureux arrangement, et d'une vivacité de couleur qui n'est pas désagréable. Mais quoi, c'est le portrait

d'une de ces belles paysannes, comme on en rencontre tant en Italie, et qui allient à la force du tempérament la régularité et la délicatesse des traits, une jeune mère qui n'a point encore été gâtée par les travaux de la maternité, du ménage ou du labour, ou bien chez qui le peintre a su éliminer les stigmates ; quant à l'enfant, c'est un beau petit gars, robuste, bien construit, bien en chair, qui n'a rien d'autrement divin sinon la santé ; c'est le *bambino*, dans sa très simple et très naturelle expression ; le petit saint Jean est du même genre en plus effacé ; et encore une fois, dans ce tableau n'y a-t-il rien que de l'excellente



RAPHAEL. — ESQUISSE POUR LA MISE AU TOMBEAU.

prose : une maman qui dorlote son enfant ; et toute la poésie qu'on a attribuée à cette composition essentiellement modérée, quoique de santé vermeille, c'est l'imagination des siècles qui l'y apporta. Dire que la *Vierge à la chaise* est tout à fait indigne de sa réputation serait injuste, dire que c'est une œuvre sublime ou simplement très élevée serait inexact, alors que nous avons vu jusqu'ici tant d'œuvres différentes qui, elles, méritaient ce nom. C'est une œuvre aimable et forte et c'est déjà quelque chose.

Une autre Madone n'est pas de moindre réputation, et avec la précédente elle a eu le privilège de partager l'attention, l'enthousiasme, — le respect docile, de tout l'univers. C'est la *Madone de saint Sixte*, d'un caractère tout différent, et datée de 1518, époque où Raphaël sous l'influence de Michel-Ange avait acquis

le plus haut degré de cette force, de cette grandeur qui le hantait, mais au prix de sa fraîcheur et de son élan de jadis. La Vierge du musée de Dresde n'est plus la toute jeune mère, insouciante et souriante, qui était la *Vierge au chardonneret* ou la *Belle Jardinière* ; c'est une puissante, grave, impassible femme d'une beauté de déesse antique et d'un calme tellement profond qu'on peut le prendre pour de la douceur; le robuste enfant nu qu'elle tient entre ses bras, semble devoir devenir un imperturbable colosse plutôt qu'un ardent et doux semeur de mansuétude, qu'un expiateur lamentable des fautes des hommes. Il y a une incontestable majesté dans cette grande figure à la démarche assurée, au regard direct, mais n'est-ce pas une majesté plus païenne que véritablement chrétienne ? Le modelé de ces deux figures est d'une force et d'une assurance que Raphaël n'a dépassées dans aucune autre de ses œuvres. D'ailleurs tout est convention (magnifique convention si l'on veut) dans cette apparition d'une figure essentiellement réaliste sur ce fond de nuage, entre ces deux saints agenouillés, d'un style infiniment moins naturel et même très factice : ce vieux saint Sixte, qui est, costumé différemment, le vieil apôtre ou le vieux philosophe barbu et chauve, qui une fois fabriqué, se retrouve dans toutes les fresques des Stanze et tous les cartons des *Actes*; cette sainte Barbe qui se retourne, les yeux baissés vers la terre, dans un mouvement de modestie un peu apprêtée. L'ensemble de l'œuvre, de très belles proportions, est certainement imposant; quant à certains détails, tels que les rideaux relevés de chaque côté du tableau, d'un goût si mesquin et si lourd à la fois, et que les deux chérubins, émergeant du bord inférieur du cadre, si inutiles, si gênants, presque si ridicules, on a peine à croire que tout cela soit de l'invention de Raphaël et on apprendrait avec un certain soulagement qu'ils sont l'œuvre d'un maladroit élève. Quoi qu'il en soit, pour être une œuvre de la période académique et systématique, la *Vierge de saint Sixte* est d'un puissant sentiment, et encore une fois, on doit, abstraction faite de l'ensemble, admirer le modelé de la figure principale.

La *sainte Cécile* du musée de Bologne, peinte la même année que la *Vierge à la chaise* et deux ans avant celle de saint Sixte, offre un mélange curieux des qualités de fraîcheur et de grâce de la première période, et de la dignité conventionnelle de la seconde, mais le tout fondu et harmonisé dans une belle exécution. C'est même l'exécution qui est tout dans ce tableau, exécution surprenante, en force et en perfection, des figures, des accessoires et qui s'impose à travers les restaurations. Car, pour la conception même de l'œuvre et le style de chaque figure, il y règne surtout un sentiment d'apparat, une pose visible, un groupement habile autant qu'artificiel. La grâce de l'invention est bien supérieure dans quantité d'œuvres du milieu du XV[e] siècle, et même, dans ce cycle plus rapproché, dans la *Vie de sainte Cécile* de Francia et

ses collaborateurs. La figure de la sainte ne manque pas de jeunesse et d'éclat, mais la sainte Madeleine debout à droite de Cécile et tournée vers le spectateur,



RAPHAEL. — SAINT MICHEL.

est aussi fortement dessinée et peinte que dépourvue de signification réelle; c'est une savante et froide statue. Quant au saint Paul qui, de l'autre côté,

est plongé dans sa méditation, le menton accoudé sur son épée et la main soutenant le menton, c'est non pas un homme qui écoute, mais l'*homme qui écoute*, qui écoute, l'académisation *ne varietur* de l'écouteur ; rien de plus froid et de moins convaincant qu'une telle conception, et si l'on éprouve un grand respect d'une telle force et d'une telle dignité, on ne peut se défendre non plus d'une lassitude devant les œuvres qui ont un tel caractère de *définitif*. Les deux autres figures, saint Augustin et saint Jean l'Évangéliste, de moindre importance dans le tableau, ont un égal intérêt d'exécution ; ces quatre figures sont d'un modelé presque aussi vigoureux et aussi parfait que celui de la *Vierge de saint Sixte*, et la couleur est riche et puissante : ce n'est point certainement la richesse éblouissante que nous verrons chez les vénitiens, ni l'enluminure fleurie que nous avons vue chez les florentins, c'est un accord soutenu et grave, mais cette harmonie plus grave et plus intense que véritablement chaleureuse, tournera bien vite au dur et au noirâtre entre les mains de ses élèves et autant qu'on peut les appeler ainsi, ses continuateurs. Quant au petit chœur d'anges qui apparaît dans le ciel, tout en haut de la composition, autant n'en pas parler pour peu qu'on se rappelle le véritable pullulement des plus ravissantes créations en ce genre dans la peinture florentine, depuis les grands anges de Giotto dans les fresques d'Assise, jusqu'aux anges non moins grandioses, d'une non moins belle et pure exaltation dans les fresques de Signorelli à Orvieto, en passant par tout ce que les Benozzo Gozzoli ont produit de délicat et de fin, les Fra Angelico de véritablement divin, et sans parler de Botticelli, de Lippi, des Siennois, de Mantegna !

La tendance à alourdir le modelé, à pousser au noir la couleur, dont il faut rendre surtout responsables les élèves de Raphaël à qui il confiait le soin de l'aider dans son énorme besogne, est sensible dans beaucoup d'œuvres de cette période de 1516 à sa mort : dans la *Perla*, dans le grand et important *Portement de croix* dit le *Spasimo de Sicilia* du musée de Madrid, dans notre non moins importante *Sainte Famille* du Louvre, dite *Sainte Famille de François Ier*. De plus, le style en est devenu presque trop soutenu, et loin des délicatesses et des vivacités de la période ombrienne-florentine. A trente-cinq ans, et tout près, il est vrai, de sa mort, Raphaël avait acquis l'expérience et l'assurance inquiétantes d'un vieillard.

Mais pour mieux comprendre encore ce que certaines de ces créations ont d'« académique » il nous faut remonter quelques années, et reprendre la carrière du maître où nous l'avions laissée, c'est-à-dire à son arrivée à Rome, en 1508. Jules II, à qui Raphaël fut présenté par Bramante, son compatriote, le chargea sans délai, avec cette impétuosité, cette violence dans la protection, de décorer les appartements du Vatican : les trois chambres et la vaste salle qui sont encore aujourd'hui ornées de fresques de Raphaël et de ses élèves, mais

qui auparavant avaient reçu celles du Pérugin, de Baldassare Perruzzi, de Piero



RAPHAEL. — LA SAINTE FAMILLE DE FRANÇOIS Ier.

della Francesca surtout ! irréparable perte dont les œuvres de Raphaël ne suffisent pas à nous consoler. Que dire enfin ! Ces chambres auraient pu être

décorées par Signorelli, qui s'était mis sur les rangs, et que l'on évinça sans égards. Quoi qu'il en soit, Raphaël laissa effacer pour faire place à ses œuvres celles de Piero della Francesca et des autres, et ne garda que quelques médaillons de son maître le Pérugin dans le plafond d'une des chambres.

Jules II, Michelet a tracé de lui un portrait presque aussi vivant et émouvant que la puissante peinture de Raphaël, au musée des Offices, et en double au palais Pitti : « Jules II, dur et violent Génois variable comme le vent de Gênes, occupait toute l'attention par ses brusques fureurs, ses prouesses militaires. Un père des fidèles qui ne prêchait que mort, sang et ruine, dont les bénédictions étaient des canonnades. C'était un homme âgé qui semblait octogénaire, très courbé, ridé, avare, mais pour les besoins de la guerre. Il était colérique, et surtout après boire (sans s'enivrer toutefois). » L'admirable portrait que Raphaël a peint de son protecteur, enfoncé comme rageusement dans son fauteuil, avec sa barbe blanche et drue, ses yeux noirs et perçants, ouvre vraiment un aperçu nouveau sur le peintre, quand on ne l'a vu encore que dans sa douce et timide période ombrienne, et dans sa plus vigoureuse période florentine. Mais nous avons dit quel admirable portraitiste il était et de quelles fermes et parlantes œuvres étaient capables cet esprit si attentif, cette main si patiemment exercée. Plus tard, ce seront d'autres portraits encore, non moins beaux, et qui mériteraient une étude spéciale, pour leur puissance et leur simplicité d'exécution, leur caractère si essentiellement physionomique : *Léon X* entre les cardinaux Louis de Rossi et Jules de Médicis, un contraste si saisissant avec le *Jules II* ; puis l'étonnant portrait du *Cardinal Inghirami*, l'écrivain replet, aux joues grasses, aux gros yeux divergents, au bonnet rouge enfoncé frileusement et distraitement sur les oreilles ; le *Cardinal Bibiena* au musée de Madrid ; le portrait excellent quoique partiellement de sa main, de *Jeanne d'Aragon*, que nous avons au Louvre ; le superbe *Baltazar Castiglione*, déjà mentionné ; le portrait de *Bindo Altoviti*, à la Pinacothèque de Munich, bon nombre d'autres enfin, et ceux, saisissants de vérité qui de place en place, viennent frapper le regard dans les Stanze, parmi les figures d'invention ou de convention, que pour la plupart ils éclipsent

Il est certain, par exemple, que les porteurs agenouillés, dans la fresque de la *Messe de Bolsène*, sont des morceaux bien plus saisissants et plus précieux que les plus célèbres figures, d'Aristote, de Platon, ou de tel autre personnage antique, dans l'*École d'Athènes*. Les premiers, Raphaël les avait vus, et il les avait immédiatement décrits dans sa forte et savoureuse prose ; les autres, il avait dû les inventer à travers un modèle posé, et ce n'étaient plus que des académies, aussi belles qu'on le voudra de dessin et de style, mais académies de toute façon. C'est là ce que nous désirons nous efforcer de faire comprendre : qu'il y a en Raphaël deux périodes, deux manières seulement, et qui corres-



RAPHAEL. — LA VIERGE DE SAINT SIXTE

pondent l'une à ce qu'il sent, l'autre à ce qu'il s'efforce de sentir. La *Madone du Grand-Duc* appartient à la première, la *Madone de saint Sixte* à la seconde ; les portraits des porteurs dans la *Messe de Bolsène*, les portraits de *Jules II*, du *Cardinal Inghirami*, de *Baltasar de Castiglione* ont beau être de la manière dite romaine, ou troisième manière, ils n'ont rien de commun avec les figures de l'*Héliodore* (sauf encore certains portraits : le pape et ses porteurs) ou avec



RAPHAEL. — ÉTUDE POUR LA VIERGE DE FRANÇOIS Ier.

celles de l'*Incendie du Bourg*, de l'*École d'Athènes* qui sont classées dans la même manière, qui appartiennent à la même période.

Chose étrange, l'homme qui montrait tant de vérité dans la peinture de la vie, tant de convention et de froideur dans ses essais d'invention et de rêve, s'est montré deux fois poète admirable, évocateur original entre tous lorsqu'il s'est agi de peindre l'antiquité, mais non l'antiquité philosophique, l'antiquité voluptueuse et païenne. Nous ne pouvons nous empêcher de signaler déjà l'étrange fait que nous allons dans un instant préciser.

La première chambre décorée par Raphaël fut celle dite *de la Signature*.

Il y résumait en quatre fresques les tableaux de la Théologie, de la Poésie, de la Philosophie et de la Jurisprudence, et les sujets respectifs de chacune de ces compositions étaient la *Dispute du Saint-Sacrement*, le *Parnasse*, l'*École d'Athènes*, et *la Justice temporelle et la Justice spirituelle*. Or, dès que nous étudions cette chambre, nous constatons précisément une des deux ex-



RAPHAEL. — ÉTUDE POUR LA VIERGE DE FRANÇOIS Ier.

ceptions que nous signalions : le *Parnasse*, qui est entièrement composé de figures d'invention, est bien supérieur en charme, en originalité aux deux autres notablement plus importantes et plus célèbres fresques. Certes, nous n'avons pas la prétention de juger d'un mot d'aussi vastes pages, et nous n'avons pas non plus le goût ni la place d'entreprendre des descriptions que l'on trouve détaillées dans tous les guides et dans toutes les histoires, mais qui ne peuvent suppléer à la vue des œuvres. Mais ce qu'il importe de dire, c'est que si solennelles que soient ces fresques, si majestueuse et si haute qu'en soit

l'ordonnance, elles dégagent une impression de richesse et de froideur extraordinaires, tandis que le *Parnasse* est un rêve de couleur et de forme, une vision païenne, comme jamais jusque-là aucun italien n'en avait tenté, même les littéraires florentins du xv[e] siècle. D'un seul coup, et par une sorte de divination, ou de transmission de race à travers les temps, Raphaël retrouvait l'inspiration, la tradition même de l'art antique, et là encore s'affirmait sa nature essentiellement païenne, amoureuse de la forme pure, chrétienne seulement par occasion.

Et pourtant, dans l'*École d'Athènes*, que de mouvements convenus, quelle colossale pépinière d'art académique! Raphaël fut académique dès qu'il essaya de faire par raisonnement ce qui était dans la nature même de Michel-Ange. Michel-Ange laissait sortir, bouillonnants de son cerveau, les mouvements impétueux, les accentuations de forme, les grands gestes d'énergie qui évitait d'être théâtrale à force d'être surhumaine. Il est visible qu'au contraire, Raphaël, admirable interprète de la nature, mais ayant besoin de l'avoir sous les yeux, lorsqu'il veut concevoir un de ces mouvements et le jeter sur la muraille, est obligé auparavant de se le faire donner par le modèle. De là ces bras étendus dans une démonstration, ces corps se retournant dans une attitude d'admiration, de terreur, d'attention, de ferveur, et toutes autres expressions, qui ne sentent plus la vie, mais seulement la combinaison. De là ces types de majesté représentés par de grands traits réguliers, de sagesse par des barbes grises et des fronts chauves à toupets de cheveux, de pureté par des yeux largement ouverts et des bouches fermes et pulpeuses, mais sans frémissement.

Tel est le mécanisme de cette manière que nous qualifions d'académique uniquement à défaut d'un terme plus concis : premier degré, l'observation d'un mouvement naturel, reproduite non pas de souvenir ou de faculté imaginative, mais d'après un modèle replacé autant que cela peut se faire, dans un mouvement identique; deuxième degré, création, d'après ce mouvement ou ce type composé, d'une formule abstraite d'expression tendant à personnifier telle ou telle passion tel ou tel sentiment : troisième degré, répétition fréquente de cette formule, dans diverses compositions, qu'elles soient religieuses, historiques ou allégoriques. Le maître lui-même, tant qu'il vit et peint, donne à ces facticités un caractère de force, de puissance, un prix de savoir et d'habileté, son caractère enfin. Mais quand l'œuvre est abandonnée en partie à des élèves qui appliquent la formule, le moule, sans choix, et déjà sans force, c'est un commencement d'infériorité, et c'est le cas de certaines des Madones où nous avons constaté cette froideur et cet alourdissement. Et quand le maître disparu, ces élèves ne font plus qu'appliquer servilement les formules à tous les sujets, d'une manière indéterminée, incapables qu'ils sont de retrouver une interprétation originale de la nature, alors c'est la décadence foudroyante.

Comme Léonard de Vinci, avec son incisif génie, a bien compris ce danger et défini en une brève et saisissante formule ces inévitables déchéances des écoles, recommandant à ses élèves d'employer tous leurs soins, lentement, à



RAPHAEL. — JEANNE D'ARAGON.

faire des œuvres excellentes, fussent-elles en très petit nombre, et de n'imiter personne, de peur qu'on ne les appelle, de la nature, non les fils, mais les neveux seulement ! »

Raphaël dans la *Dispute du Saint-Sacrement* et dans l'*École d'Athènes* avait ainsi tenté d'exprimer par des attitudes, non pas seulement des sentiments,

mais des nuances d'idées : l'hérésie, le doute, la foi, le scepticisme, le calcul, etc. C'était immobiliser la peinture, car si l'on admet que cela puisse s'exprimer graphiquement, une fois que l'expression en est trouvée, ou admise comme trouvée, il n'y a plus rien à faire. Dans la chambre dite d'*Héliodore* qu'il commença en 1512, il chercha non plus autant l'abstrait que le mouvement dramatique, mais là encore, rien n'égalait la force de chacun des morceaux sinon leur froideur, car le drame à la Michel-Ange n'était pas décidément dans le tempérament de Raphaël. Tout y sent le calcul et l'arrangement, jusqu'à l'impétuosité des anges poursuivant Héliodore foulé aux pieds. Nous avons dit la beauté et la fermeté des figures *naturelles* et sans rôle déterminée qui dans cette composition et dans la *Messe de Bolsène* font un si grand contraste avec celles qui véritablement jouent un rôle. Dans la même chambre sont les deux non moins célèbres fresques de la *Délivrance de saint Pierre*, qui est d'un effet vraiment neuf et d'une coupe très moderne, et la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*. Dans la chambre de l'*Incendie du Bourg*, cette composition, la principale, une des plus faites, de tout l'ensemble, pour fournir à travers les temps des modèles de dessin aux « Écoles de Beaux-Arts » offre au plus haut degré l'exemple de la gêne, de l'immobilité résultant de la réunion de figures mouvementées séparément, et combinées ensemble après coup; chacune de ces académies, de ces figures nues censées affolées par l'incendie que d'une prière le pape va éteindre, est un morceau superbe d'allure et de fermeté, à la condition de le prendre comme un morceau d'atelier; tous réunis ne donnent aucune idée de drame; au surplus, comme l'a remarqué Taine, l'important était-il de remplir une surface de belles lignes, de belles formes, sans autre préoccupation. C'était le métier de l'artiste, et Raphaël l'accomplit en toute conscience.

On dira sans doute que dans tout notre tableau de la peinture italienne, nous nous sommes trop abstenu d'indications historiques sur les événements au milieu desquels les œuvres ont été conçues. Mais à quoi bon? puisque Raphaël nous montre, avec cette imperturbabilité, combien pour la plupart des artistes, il n'y avait aucune corrélation entre les événements et l'art, sinon entre l'art et les mœurs. Michelet s'étonne du calme, de l'indifférence de Raphaël, qu'il oppose à la puissante colère de Michel-Ange, souffrant bien, lui, des maux de son temps, et lecteur de Savonarole pendant qu'il peignait le plafond de la Sixtine. Mais, à part Léonard qui, lui aussi, peut-être, traduisit consciemment ou non l'inquiétude, l'angoisse terrible de ces temps, combien d'autres, parmi tous ceux que nous avons vus, ont accompli leur œuvre sans autres soucis que ceux de la forme et de la couleur, et c'est ce qui, après tout les a rendues durables. Pour en revenir à la chambre de l'*Incendie*, disons simplement qu'elle se complète des compositions suivantes : la *Bataille d'Ostie*, le *Serment de Léon III*, le *Couronnement de Charlemagne*. Il reste encore une salle très vaste,



RAPHAEL. — LA TRANSFIGURATION.

où se déroule l'ample *Bataille de Constantin*. Mais la composition, qu'il serait curieux quoique certainement au désavantage de Raphaël, de comparer avec les batailles des vieux peintres géniaux Spinello d'Arezzo, Paolo Uccello, Piero della Francesca, est seule du maître. L'exécution est entièrement de son élève Jules Romain. Il est donc utile d'en parler ici.

Léon X, ayant succédé à Jules II, commanda à Raphaël, la série de douze compositions, cartons pour des tapisseries, sur les *Actes des Apôtres*. Elles furent exécutées en 1513 et 1514, et quoique avec les mêmes tendances à la convention, au mouvement « expressif », le peintre y mit une mâle force, une simplicité d'arrangement, une grandeur de silhouettes, et une variété dans le



RAPHAEL. — VIERGE A LA CHAISE.

paysage qui en font une des belles œuvres de sa manière raisonnée. Ces cartons sont conservés au South Kensington Museum ; dans les parties qui ont été épargnées par le temps et les retouches, on admire la main du maître. En 1520 Raphaël mourut. Il avait trente-sept ans. En 1514 il avait été nommé architecte de Saint-Pierre à la mort de Bramante et l'année suivante il avait reçu la mission de diriger les fouilles de la Rome antique; travail auquel il s'était adonné avec une dévorante passion, comme si ce païen admirable avait été chargé de déterrer son âme.

Nous ne ferons qu'énumérer les œuvres qui, de 1514 à 1520 n'ont pas encore trouvé place dans notre revue : le *Prophète Isaïe* de l'église Saint-Augustin, les *Sibylles* de Santa Maria della Pace; toute la série des décorations en « grotesques encadrant des scènes de l'ancien testament, sur les parois et le plafond de la Loggia du Vatican, dite série des *Loges* : alliance un peu

bâtarde, malgré sa célébrité, malgré même les très beaux détails qui y abondent, entre l'imitation libre mais singulièrement alourdie des caprices décoratifs antiques, et l'imitation involontaire, mais notablement moins puissante, des grands tableaux de la Genèse que Michel-Ange venait de découvrir, à la Chapelle Sixtine ; enfin notre majestueux *Saint Michel*, du Louvre, au paysage si saisissant, et ce tableau si théâtral, si fatigant, malgré sa dépense de force, la *Transfiguration*, cette dernière peinture, où rien n'est naturel, d'un homme qui triomphait surtout dans l'interprétation exacte de la nature.

C'est cela même qui rend particulièrement surprenant, difficile à expliquer autrement que par une effusion de joie, par un entraînement de race, par une satisfaction presque sensuelle de tempérament, ce phénomène dont nous avons déjà vu un si bel exemple dans le *Parnasse*, mais dont voici l'expression la plus radieuse et la plus parfaite : les fresques de la Farnésine, toutes composées de convention, et toutes exubérantes de vie, toutes resplendissantes de beauté voluptueuse, un rêve entraînant de paganisme, comme seul le paganisme avait été capable d'en produire. Quelle merveille que de voir à travers les temps soudain supprimés, Raphaël revivre au moment même, au moment précis où ces spectacles se vivaient, Raphaël se montrer frère jumeau de Virgile, et se promener avec lui, la main passée sur l'épaule, dans les jardins de la plus pure poésie antique. Dans ces fresques peintes de la villa d'Agostino Chigi, le *Triomphe de Galatée*, l'*Histoire de Psyché*, les diverses figures et attributs des dieux de l'Olympe, Raphaël se montre sous un jour nouveau, unique dans son œuvre (annoncé toutefois dans le *Parnasse*) et rien n'est à opposer comme plénitude et souplesse de forme, comme simplicité et joie d'exécution. Ici, peu importe la part prise par les élèves ; le souffle, la main même de Raphaël sont partout. Botticelli, Mantegna, dans leurs efforts vers l'antiquité, n'avaient réussi à produire que de personnels caprices ; ici c'était l'antiquité même où Raphaël, admirable païen qui s'ignora et qu'on ignora, se plongea avec un enivrement qui nous grise encore à travers les ruines. Les fresques de la Farnésine, c'était le cri de toute son œuvre, toujours contenu ! Si l'homme n'était pas mort, peut-être même de la fatigue causée par ces fouilles de Rome, peu de temps après avoir jeté ce cri de tout son être, et s'il eût vécu autant que les autres grands maîtres qui semblent, eux, avoir été conservés par leur art, qui sait si ce n'eût pas été là son véritable domaine, sa joie enfin découverte, la source de toute une œuvre nouvelle, effaçant tout le reste, quelque matière que son monument interrompu à mi-chemin présente, malgré les réserves attestant notre sincérité, à notre admiration !...

CHAPITRE X

La suite de Michel-Ange : Sebastiano del Piombo, le Pontormo, Bronzino, Vasari, Daniele da Volterra, le Rosso. — La suite de Raphaël : Giulio Romano, Giovanni da Udine. — Deux grands artistes. — Andrea del Sarto. — Le Corrège. — Les imitateurs du Corrège. — Caractères techniques de son œuvre.

Lorsque l'on considère toute la série des collaborateurs, des élèves, et des imitateurs (car pour rien au monde on ne peut dire : des successeurs) de Michel-Ange et de Raphaël, on se demande si la véritable décadence, pour une école, ne consiste pas dans la diffusion du talent. Tout le monde en possède ; tout le monde a la recette certaine pour faire des chefs-d'œuvre ; seulement personne plus n'en fait. Le moindre des peintres, bien plus heureux en cela que la génération des Uccello, des Fra Angelico, pour ne pas remonter jusqu'aux giottesques, le moindre des peintres savait tout, absolument tout, et se servait de son savoir avec une assurance admirable pour ne plus rien dire d'intéressant. Il reste, — toujours en dehors de Venise, — de grands peintres à voir, mais ils sont grands surtout par un tempérament spécial, et nullement en raison de leurs tenants ou aboutissants. Quant aux peintres groupés autour de Raphaël et de Michel-Ange, une fois ces maîtres disparus, ils ne sauraient plus mériter de retenir longuement l'attention, sinon pour le mal qu'ils ont fait.

Tant qu'ils étaient les collaborateurs, les savants, habiles, si l'on veut même supérieurs manœuvres, exécutant littéralement une pensée, menant une préparation jusqu'au moment où l'intervention du maître pouvait se produire pour que quelques retouches fussent suffisantes à faire l'œuvre entièrement sienne, ces peintres avaient leur raison d'être, et leur activité disciplinée présentait même une beauté. Tout au plus, parfois, lorsque le maître leur accordait trop de confiance, gâtaient-ils sans retouches possibles une œuvre qu'il aurait fallu refaire tout entière, ainsi que cela s'est vu pour Jules Romain auprès de Raphaël (la *Transfiguration*, etc.). Mais enfin les œuvres immenses comme celles de Raphaël, de tels autres grands producteurs de la Renaissance, se font à coup d'hommes, et si notre temps a vu de puissants talents ne pas donner tout ce



SEBASTIANO DEL PIOMBO. — LA RÉSURRECTION DE LAZARE.

qu'ils auraient pu, c'est-à-dire autant que les plus grands des temps passés, c'est un peu à cause de cette disette d'élèves, tout le monde désirant se produire personnellement. Lorsque, par la mort de leurs maîtres, les collaborateurs de Michel-Ange et de Raphaël devinrent des maîtres à leur tour, beaucoup



SEBASTIANO DEL PIOMBO. — LA VISITATION.

furent des insignifiants, quelques-uns furent des sots, tous restèrent des infatués, certains de posséder le savoir, la *tradition* (vraie peste de l'art) et propagèrent un peu dans toute l'Italie leurs recettes infaillibles.

Aussi les plus importants d'entre eux ne nous retiendront-ils que très peu. Ils pourraient, chacun à part, fournir le sujet d'études intéressantes ; ils ont en effet des œuvres parfois bien venues, des morceaux heureux, superbes même



LE PONTORMO. — LA VISITATION.

au milieu de leur production générale, mais dans un précis d'ensemble, on s'aperçoit vite que cette production ne tient presque aucune place dans l'histoire de la pensée, est même du métier, et que presque toutes leurs œuvres pourraient disparaître sans que le monde y perdît autre chose que des répétitions, des idées secondaires, d'honorables doubles emplois. Dès lors pourquoi forcer le trait qui les concerne, et les faire avancer hors de leur plan?

Sebastiano Luciani, dit Sebastiano del Piombo (1485-1547), est le principal collaborateur de Michel-Ange autant que ces mots peuvent aller ensemble. Il offre le spectacle du peintre habile et sans conviction qui sait se faire de l'in-



LE PONTORMO. — PORTRAIT.

trigue une situation et de l'imitation une manière. Il était né à Venise, et pendant la première partie de sa vie avait marché dans le sillon de Giovanni Bellini, puis de Giorgione; en 1512, appelé à Rome par Agostino Chigi pour prendre part aux décorations de la Farnésine, il s'attacha bientôt à plaire à Michel-Ange, à travailler avec lui, à l'imiter jusqu'à ce qu'il se brouillât avec lui à l'occasion des travaux du *Jugement dernier*. En 1531, il avait obtenu la charge de gardien des « plombs », ou des sceaux, du Vatican, de là son surnom. A travers l'imitation du style de Michel-Ange, mais sans énergie, et tout amolli, le peintre avait gardé dans le coloris quelque richesse vénitienne. Son œuvre la plus importante est la *Grande Résurrection de Lazare*, de la National Gallery; puis viennent la *Flagellation du Christ* (San Pietro in Montorio, à Rome), la *Visitation* (Louvre), et aussi toute une série de portraits, où le peintre s'est montré le plus heureux,

et où il s'est rapproché souvent de Raphaël, de qui il s'était pour ainsi dire déclaré l'ennemi de profession. En somme, son œuvre est habile et riche mais sans nerf et dépourvue de toute portée.

Un fait est des plus notables quand on étudie les artistes de la décadence florentine (car il faut adopter franchement ce mot), c'est que tels peintres, qui



BRONZINO. — PORTRAIT D'UN SCULPTEUR.

se montrent boursouflés, impuissants autant qu'ennuyeux dans la composition, redeviennent dans les morceaux isolés, études, portraits, dessins, vraiment fermes, pleins de force, de précision, de caractère, vraiment dignes des meilleurs temps de l'école. Cela tient évidemment aux fortes disciplines persistantes, à une espèce d'héritage encore inaliénable qu'avaient transmis à leurs descendants les moins dignes d'eux les Verrocchio, les Ghirlandajo. C'est le cas de Jacopo Carucci, da Pontormo (1494-1557) qui a gardé le nom de son lieu de naissance. Pontormo, après avoir travaillé avec son père, un peintre d'Empoli,

puis avec Léonard de Vinci et Andrea del Sarto, sans compter Albertinelli et Piero di Cosimo, s'était rangé au nombre des sectateurs de Michel-Ange, qui l'employa comme collaborateur. Dans ses fresques et dans ses tableaux (fresque du *Déluge* et du *Jugement dernier* à San Lorenzo de Florence, aujourd'hui détruites, tableau du *Martyre des quarante saints*, au palais Pitti) il se montra emphatique et médiocre imitateur de Michel-Ange. Mais il a laissé quelques portraits de grande valeur : un profil de vieillard inconnu, au palais Pitti, un autre portrait au Louvre, le robuste et gracieux portrait en pied d'un jeune garçon en grand costume noir et cramoisi, excellent morceau, à la National Gallery, etc.

La même remarque peut être faite avec un peintre beaucoup plus curieux encore et beaucoup plus caractérisé, élève même de Pontormo : le Bronzino (1502-1572), de son nom exact, Angelo di Cosimo di Mariano. Bronzino est un de ces peintres en même temps surprenants et incomplets qui ne peuvent laisser indifférents, et qui vous attirent autant qu'ils vous irritent. Incomplet, il ne l'est certes pas au point de vue de la technique, car on ne saurait mieux peindre, du moins avec plus de finesse et d'habileté, de force et de soin; on ne saurait non plus dessiner un morceau de façon plus serrée et souvent plus élégante. Mais en même temps ce vrai peintre et ce dessinateur rare, se montre un artiste souvent d'un goût bizarre et mesquin, d'une recherche pénible et froide, et malgré cela, dans ses pires affectations, toujours intéressant et curieux par quelque côté; enfin, dans les morceaux isolés, dans les portraits il allie souvent un caractère extraordinairement pénétrant avec une minutie d'exécution et d'accessoires qui procurent une légère crispation. Nous avons au Louvre deux types de cette double tendance, avec le *Christ apparaissant à Madeleine*, d'une exécution si fine et d'un mouvement si cherché, si affecté, puis au contraire avec ce portrait d'un sculpteur, d'une tenue si belle et si simple. Mais ce sont des morceaux qui renseignent inexactement, de même que tel ou tel beau portrait que l'on peut rencontrer dans les autres grands musées. Où il faut le voir, c'est au musée des Offices. Qu'est-ce qui empêche que le Bronzino soit un des plus grands peintres du XVIe siècle? On ne sait, un rien. Jusque dans ses grands ou petits tableaux, grouillants de figures recherchées, tourmentées, tels que la *Descente du Christ aux Limbes*, il séduit, malgré l'affectation de chaque partie, la confusion et le heurt de l'ensemble, par une couleur vive et claire, par une exécution recherchée et élégante, un mordant tout particulier, qualités qu'on retrouve dans cet étrange tableau à la fois si froid et si voluptueux de la National Gallery, *Vénus, la Folie, le Temps et l'Amour*, tout à fait d'un maniérisme supérieur. Mais les portraits des Offices causent la vraie surprise; on a souvent appelé Bronzino l'Holbein Florentin; le mot n'est vrai que dans une certaine mesure, car si Bronzino, dans certaines têtes comme celle de Lucrezia dei Pucci, et de son mari Bartolommeo Panchiati, deux personnages si froids, si pâles, si

troublants, si pleins d'arrière-pensée, atteint la pénétration physionomique d'un Holbein, en revanche, il y a quelque antipathie dans une couleur aigre et glacée comme une bise, et une manière de détailler le costume qui agace par son insignifiante conscience (les manches de Lucrezia Panchiati, etc.).

Parmi les autres portraits de Bronzino aux Offices, il y a lieu de citer ceux



BRONZINO. — LE CHRIST APPARAIT A LA MADELEINE.

d'Éléonore de Tolède, du petit, gras et bestial garçonnet *Don Garcia de Médicis*; au palais Pitti *Cosme Ier de Médicis*, etc. Il y en aurait très long à dire sur ce peintre : nous en avons dit à la fois trop pour notre cadre, pas assez pour sa valeur.

Parmi les autres peintres se rattachant à Michel-Ange et au « michelangelisme », nous ne trouverons pas grand'chose à dire de Marcello Venusti († 1572), de Salviati (1510-1563), de Vasari (1512-1574) le célèbre historiographe, peintre et architecte, producteur extrêmement abondant mais n'atteignant jamais le

moindre caractère (1); ni même de Daniele Ricciarelli, dit Daniele da Volterra (1509-1566), assez célèbre chez nous à cause de ce tableau à deux faces que nous possédons, *David vainqueur de Goliath*, peint sur ardoise. Remuant et intrigant, dit-on, Daniele da Volterra n'est plus pour nous qu'un peintre affecté, qu'un artiste du goût le plus tourmenté et le plus vide, qui a vraiment donné le chef-d'œuvre de l'affectation et de la boursouflure dans sa célèbre *Descente de croix* de l'église de la Trinité-des-Monts, à Rome, et qu'un peintre complaisant qui s'est chargé de mettre des culottes à ces figures du *Jugement dernier* dont il avait si médiocrement toute sa vie singé le mouvement et l'emphase. Enfin nous



BRONZINO. — DON GARCIA DE MÉDICIS.

citerons dans la suite de Michel-Ange, mais suite bien dégénérée, le Rosso (1496-1541) et les Zuccheri. Il faut pourtant faire une notable différence entre ces peintres. Le Rosso, qui de Florence passa à Rome, puis en France, où il fut des plus importants parmi les décorateurs de Fontainebleau, est un peintre tourmenté sans doute, prenant souvent l'exagération pour l'éloquence, mais qui parfois rencontre une véritable, une saisissante originalité, comme dans cette *Pietà* du Louvre, qui est d'une exécution vraiment remarquable, à travers cette exubérance de gestes et ce parti pris de couleur blême et rousse, aux stridences

(1) Pourtant les grandes batailles qui forment la décoration de la grande salle du Conseil, au Palazzo Vecchio de Florence, causent de la surprise, sinon par le nerf de l'exécution et la fermeté du dessin, du moins par une vraie entente de la décoration, par une espèce d'abondance et de verve dans l'arrangement, par le mouvement de tout l'ensemble. D'ailleurs quels maîtres seraient encore certains décadents italiens, auprès de certains maîtres d'aujourd'hui!

étouffées. Quant aux Zuccheri, Taddeo et Federigo son frère (1529-1566 et 1543-1609), ce furent des pondeurs d'œuvres, et le second fit du michelangelisme un article d'exportation.

Si les pseudo-continuateurs de Michel-Ange n'offrent guère de tempéraments



SALVIATI. — BAPTÊME DE JÉSUS.

intéressants, ceux de Raphaël présentent un spectacle encore bien plus lamentable : il n'y a pas, parmi eux, un Pontormo ou un Bronzino, et le nom du plus productif d'entre eux, Jules Romain, représente uniquement des forces dépensées dans le vide, et un ensemble d'œuvres considérable non moins que rebutant et oiseux. Raphaël dans ses dernières œuvres, sauf les païennes, semblait s'engager dans une voie stérile, c'est la seule qu'ait suivie Jules Romain après sa mort, sauf dans la Farnésine, et ce n'est qu'à ce point de vue qu'il peut être

considéré comme son héritier. Poses théâtrales, expressions conventionnelles, dessin pseudo-grandiose et réellement mort, couleur non moins morte avec son aspect noirâtre, tout contribue à donner à cet art un air de certitude, de com-



GIORGIO VASARI. — LA SALUTATION ANGÉLIQUE.

mande et d'ennui. Giulio Pippi de' Gianuzzi, dit Giulio Romano (1492-1546) était entré de bonne heure à l'atelier de Raphaël. Quelques services qu'il ait pu rendre au maître et quelque active qu'ait été sa collaboration, nous avons vu qu'on pouvait le rendre responsable de ce que certaines œuvres de Raphaël qu'il



DANIELE DA VOLTERRA. — LA DESCENTE DE CROIX.

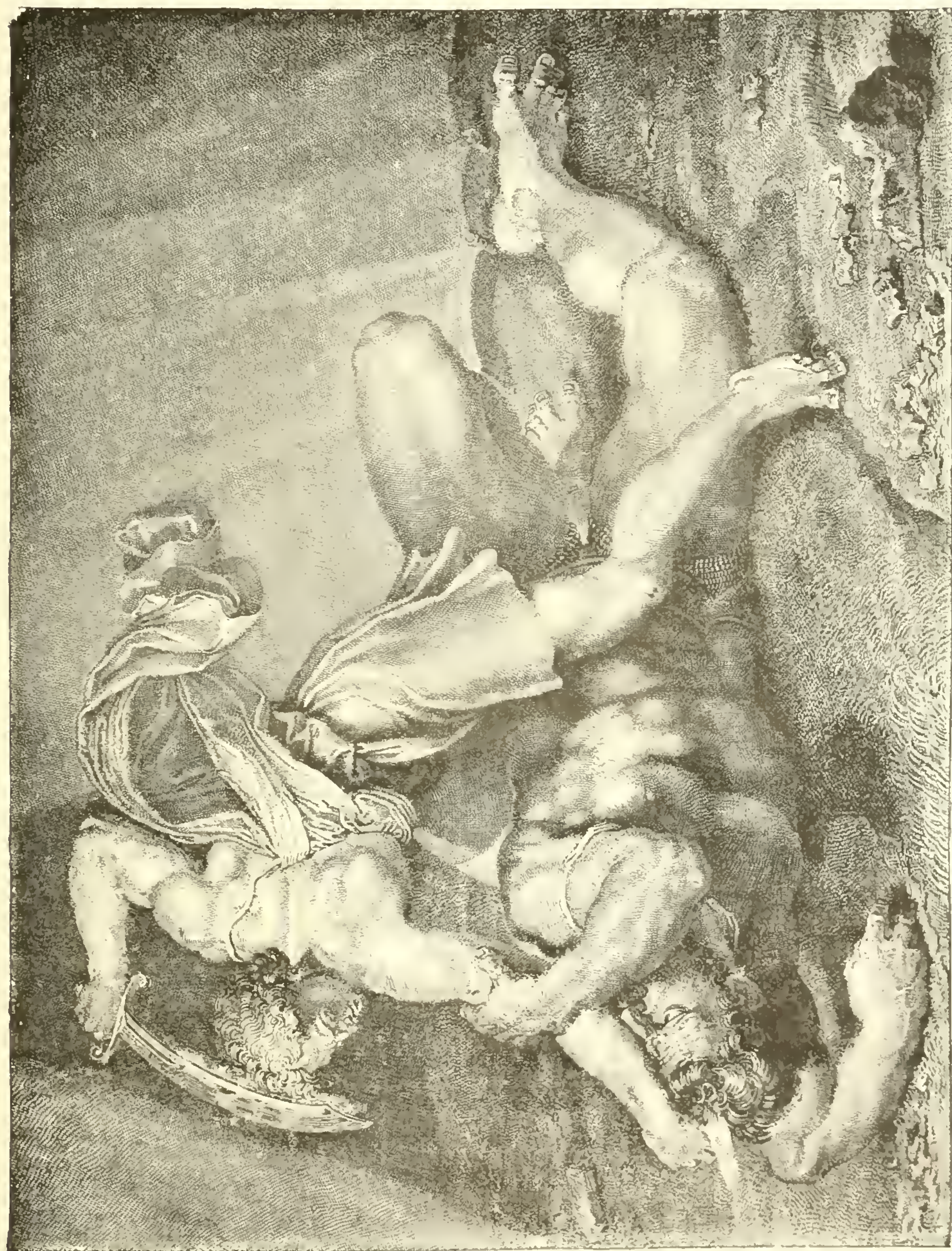
avait préparées présentent de faux et de forcé (figures dans la *Transfiguration*, partie dans l'*Héliodore*, etc.). Il acheva avec un autre élève, Francesco Penni, les fresques de la salle de Constantin, au Vatican ; puis il partit pour Mantoue où l'appelait la protection du duc Frédéric de Gonzague. La décoration du palais du Té, à Mantoue, fut sa plus importante œuvre personnelle, importante et théâtrale. Nous avons de ses cartons au Louvre, on peut voir sans aller jusqu'à Mantoue combien cela est fastidieux, exagéré et « fort ». Giulio Romano fit de nombreux élèves, parmi lesquels Benedetto Pagni, Rinaldo de Mantoue, et le Primatice, qui importa en France l'art académique italien, fut le chef de l'école de Fontainebleau et ainsi joua un rôle important dans le mouvement de la Renaissance en France.

Francesco Penni, que nous venons de nommer, dit il Fattore (1496-1536), n'a même pas de personnalité distincte. Son *Couronnement de la Vierge* (Vatican) est un pastiche de Raphaël dans sa manière intermédiaire. Il alla transmettre à Naples la doctrine du groupe, comme Giulio Romano avait été faire école à Mantoue. Un autre artiste qui collabora aux Loges, Polidoro da Caravaggio, alla également à Naples ; apprécié de son temps, nous ne pouvons guère trouver d'intérêt aux œuvres de lui qui ont subsisté.

On remarque, au contraire, avec un talent facile et superficiel, particulièrement appliqué à des ouvrages de décoration et d'ornementation, plus de réelle invention et d'art, chez Perino del Vaga (1499-1547), collaborateur des Loges, et décorateur du palais Doria, à Gênes, puis de nouveau employé à Rome par Paul III ; ainsi que chez son élève Luca Cambasio ; et surtout chez Giovanni da Udine (1487-1564). Giovanni da Udine a même été l'exécutant principal de toute la partie ornementale des œuvres de Raphaël, bordures, grotesques, accessoires. Giovanni da Udine, qui a également produit de jolis cartons de tapisserie, eut après la mort de Raphaël une existence voyageuse. On trouve de ses œuvres à Florence, à Udine, à Venise, et elles sont généralement d'invention spirituelle, légère et variée. Enfin nous citerons encore dans le mouvement raphaëlesque Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo (1484-1542), d'abord élève de Francia à Bologne, puis collaborateur de Raphaël, et auteur du curieux et animé tableau de la *Circoncision*, du Louvre ; Girolamo Genga (d'Urbino, 1476-1551), plus distingué comme architecte que comme peintre.

Mais, comme nous l'avons dit, c'était tout à fait en dehors de l'orbite de Michel-Ange et de Raphaël, qu'il fallait désormais, en Italie, chercher les artistes vraiment importants qui retardèrent la décadence, ou tout au moins semblèrent la retarder, à force de talent personnel, de dons particuliers, de charme ne devant pour ainsi dire rien à quelque école, ou tributaires seulement de Léonard et de ses enseignements en matière de modelé, enseignements fructueux et auxquels d'ailleurs personne ne pouvait se soustraire.

Les deux hommes les plus importants dans cet ordre d'idées, en dehors de Venise, sont Andrea del Sarto à Florence, et le Corrège à Parme. Ce sont des artistes séduisants entre tous, et c'est grâce à eux que toute une partie



DANIELE DA VOLTERRA. — DAVID TUANT GOLIATH.

considérable de l'école italienne ne finit pas brusquement dans la plus triste déchéance.

Andrea del Sarto nous charme parce qu'il n'a aucun des défauts des peintres

de son temps et qu'il possède, au contraire, le meilleur de leurs qualités. Au moment où tous sont fascinés par l'exemple de Michel-Ange et de Raphaël et pour faire grand forcent leur talent et tombent dans l'enflure, il ne cherche qu'à peindre comme il sent, d'une manière souple et élégante. Tout en mettant un grand soin dans ses œuvres, il y met aussi un grand abandon, et tout en brisant avec une très naturelle désinvolture, les cadres, les dispositions adoptées par les maîtres du xve siècle, il demeure très rapproché d'eux par l'esprit. C'est, en un mot, un peintre très moderne, ayant toute la fraîcheur, toute la vivacité d'un Primitif.

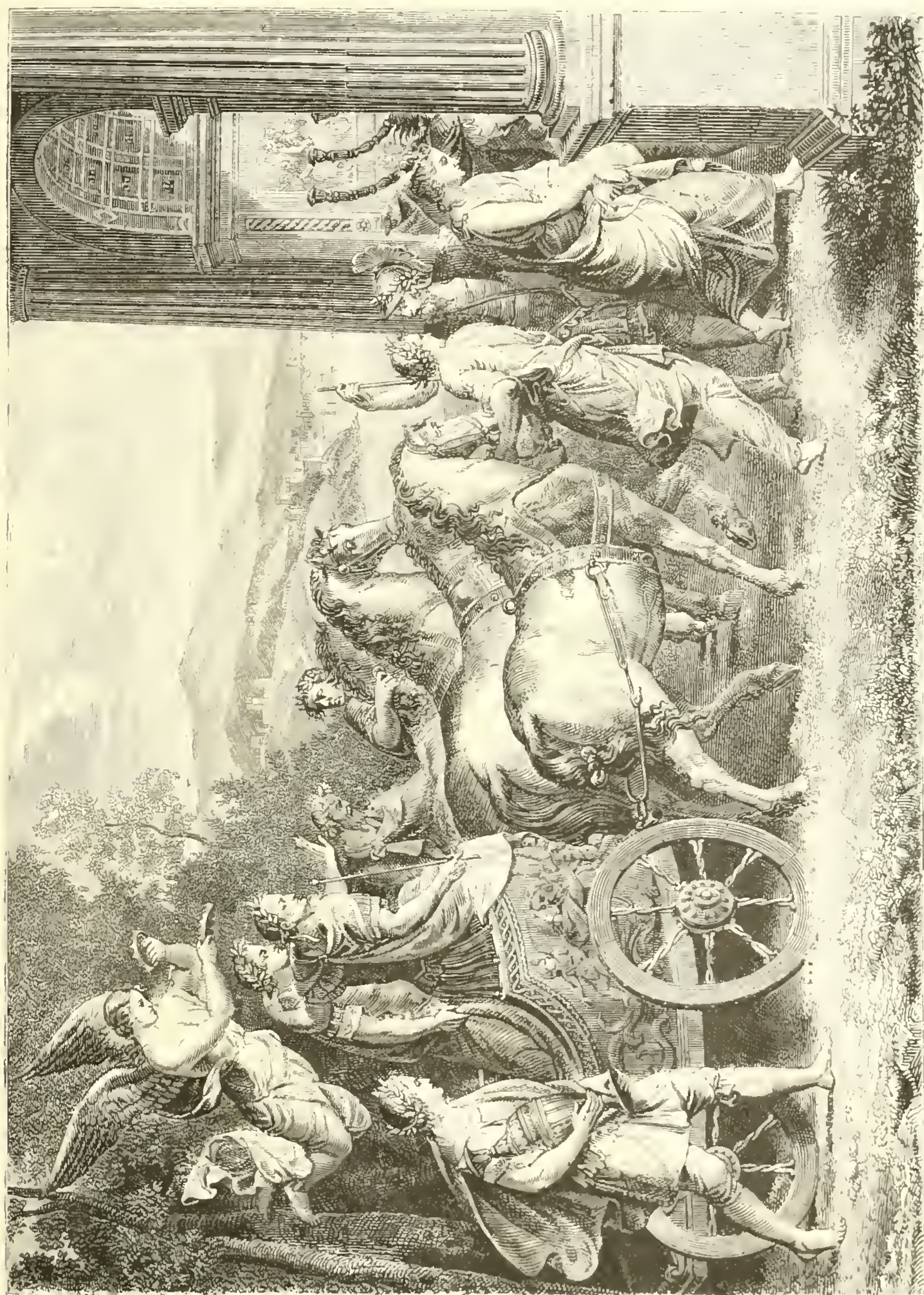
On aimerait à savoir absolument authentique le trait que raconte de lui



LE ROSSO. — MISE AU TOMBEAU.

Vasari, relativement à ses débuts. Andrea d'Agnolo di Francesco di Luca (et non Vanucchi, comme on l'a appelé longtemps) était né en 1486. Il avait encore, comme les artistes du xve siècle, fait un premier apprentissage chez un orfèvre, puis était entré à l'atelier de Piero di Cosimo. On n'est pas surpris de savoir qu'il a eu pour maître cet artiste ingénieux, spirituel et parfois négligé, qui a des côtés si modernes. Mais son véritable maître est évidemment le maître volontaire ou non, conscient ou non, de tous les peintres d'alors, Léonard. Andrea del Sarto s'appropria, sans l'imiter littéralement, tout ce qu'il était possible de s'assimiler de son modelé sans forcer son propre tempérament vif et facile. Ainsi avaient fait plus d'un peintre avec plus ou moins de bonheur, et notamment Fra Bartolommeo, qui n'est pas non plus sans avoir exercé une influence sur Andrea del Sarto, mais plutôt comme intermédiaire entre Léonard et lui. Mais voici le trait dont nous voulions parler : Andrea del Sarto aurait fait dans sa jeunesse un court voyage à Rome, et là, abasourdi par l'immense étalage de l'antiquité, et aussi par

l'aplomb, l'infatuation encombrante des élèves de Raphaël qui littéralement l'ébouriffèrent (le mot est moderne, mais il rend bien la situation), il serait vite



JULES ROMAIN. — TRIOMPHE DE TITUS ET DE VESPASIEN.

rentré à Florence, sentant que jamais il ne pourrait rivaliser avec des gens aussi forts. On s'imagine en effet difficilement une sympathie possible entre deux hommes comme Andrea del Sarto et Jules Romain, par exemple.

Le fait est du moins infiniment vraisemblable, et répond à l'idée que nous pouvons nous faire de l'homme et de l'artiste, un impressionnable, ne pouvant s'élever au-dessus de son tempérament, ni par calcul, ni par émulation, et n'obéissant qu'aux impulsions de sa nature.

C'est pour cela aussi que, quel que soit le cadre qui lui soit fourni, il demeure toujours identique à lui-même, et ne force le ton, ni ne le baisse, qu'il s'agisse de toute une série de grandes fresques, d'un tableau de chevalet, d'un portrait, ou même d'un simple croquis. Ce sont là, n'est-il pas vrai, des qualités particulièrement rares et précieuses, quand le tempérament est distingué. Avec cette vivacité et cette bonne grâce, Andrea del Sarto s'attaque pour ses débuts à une



JULES ROMAIN. — NEPTUNE (PLAFOND DU PALAIS DU TÉ).

importante série : la décoration du cloître de l'Annunziata à laquelle il travaille de 1509 à 1514 ; ce sont des scènes de l'histoire de saint Philippe Benizzi, puis l'*Adoration des Mages* et la *Nativité*. Dans toutes ces compositions règnent un esprit, un agrément, nouveaux dans l'école florentine, moins par l'invention que par la présentation. En effet, on trouverait dans Ghirlandajo les groupements de portraits contemporains, dans Benozzo Gozzoli les scènes se déroulant au milieu de paysages pleins de variété, dans Fra Bartolommeo le relief et la souplesse des figures et le chaud coloris ; mais tout cela se rencontre dans les fresques d'Andrea avec un tour différent d'abandon et d'humour. Il va sans dire que nous ne voulons point faire entendre par là qu'Andrea dépasse Ghirlandajo, Gozzoli et les autres, mais tout simplement que l'accent avec lequel il dit les choses est délicieux. La *Guérison d'une possédée*, scène toute pleine d'attitudes justes et simples, et parfaitement composée sans avoir l'air de l'être, et les *Blasphémateurs*

foudroyés, fresque qui est très nouvelle d'aspect, véritable *paysage* avec quelques figures dont l'agitation correspond admirablement à celle que le peintre a



JULES ROMAIN. — MORT DE PATROCLE.

su faire sentir dans la nature, telles sont, avec la *Guérison des enfants*, les pages les plus remarquables de l'histoire de saint Philippe Benizzi. Andrea del Sarto y

a introduit des coupes inédites, simplement en donnant plus d'importance à ce qui chez les peintres de l'époque antérieure était accessoire, en développant, en faisant passer au premier plan, ces petites scènes pleines de vivacité qu'ils s'amusaient à retracer dans les fonds.

L'on pourrait certainement dire que c'est là un commencement de décadence : ce serait vrai en principe, ce ne l'est qu'à moitié avec Andrea, parce qu'il sauve tout par la souplesse et l'esprit. Mais quelle distance entre cette conception de la fresque et celle, par exemple, de Piero della Francesca, d'Uccello et de Signorelli! C'est, plutôt, l'esprit facile, l'imagination aimable, ingénieuse, d'un Piero di Cosimo qui se met à l'aise, et s'empare, en se jouant, de la muraille.

Aux fresques de l'Annunziata succédèrent les grisailles du cloître du Scalzo, très importante série toujours aussi aisée et séduisante. Un collaborateur et ami d'Andrea, peintre spirituel et qui disparaît un peu derrière lui, Francia Bigio (1482-1525) y a contribué pour une partie. Les grisailles du Scalzo représentent principalement des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, et des figures allégoriques des Vertus. Andrea del Sarto, outre ces deux grandes séries, a fait encore d'importantes fresques : une grande et très joliment mouvementée composition dans la villa de Poggio a Cajano, près Florence : le *Tribut de l'Égypte à César*, une foule de personnages apportant aux vainqueurs des animaux de toutes sortes ; puis de nouveau à l'Annunziata (en 1525), la fresque célèbre et digne de l'être, la *Madonna del Sacco* ; la Vierge assise avec l'enfant sur ses genoux, et près d'eux saint Joseph lisant, appuyé sur un sac ; enfin la *Cène* du couvent de San Salvi. La *Madonna del Sacco* a toute la grandeur et toute la richesse des plus beaux maîtres ; c'est une chose jaillie, comme cela, ampleur des draperies, beauté de la couleur, dignité et séduction des types, Andrea del Sarto demeurant lui-même, mais dessinant et modelant avec une grandeur et une fermeté supérieures à tout ce que présente le reste, même le meilleur, de son œuvre. Quant à la *Cène*, c'est une belle et habile composition, mais où aucune nouveauté ne se révèle. Pouvait-il en être autrement d'ailleurs ? En dehors de la sublime simplicité et poignante émotion qui rendaient si précieuse la petite *Cène* de Fra Angelico, il n'y avait pas à sortir de la coupe une fois trouvée par Castagno et Ghirlandajo, et parachevée par Léonard. Il était réservé aux seuls vénitiens de tirer nouveauté d'un tel motif, des personnages à table, mais en lui donnant un mouvement, une splendeur de fête : encore préférèrent-ils des sujets qui prêtaient mieux à cette agitation, à ce va-et-vient des apprêts d'un banquet, les *Noces de Cana* ou le *Repas chez le Pharisien*. Andrea del Sarto se tira honorablement d'affaire et son *Cenacolo* compte en somme au nombre des plus remarquables.

Mais comment, maintenant, classer, en dehors de ses fresques, toutes ses œuvres de peinture? Il pourrait résulter une monotonie de l'énumération seule

des tableaux, et si l'on ne peut les décrire tous, tous en vaudraient la peine. C'est, dans tous, une fraîcheur de conception, quelque chose de vif et de tendre, qui ravit rien qu'au point de vue sentimental, mais aussi, au point



ANDREA DEL SARTO. — LA MADONE AUX HARPIES.

de vue technique, une perfection de modelé, une justesse de mouvement, une harmonie de couleur qui, sans aucune prétention, surprennent par l'unité de la tenue et la variété des trouvailles. Au palais Pitti, notamment, c'est une surprise : Andrea del Sarto vous conquiert de façon inattendue : c'est un

des grands noms que vous emportez dans la mémoire. Est-ce parce que nous le sentons pour ainsi dire très près de nous, est-ce parce que nous ne nous attendions pas à le trouver tel, sur l'idée qu'avaient donnée de lui nos tableaux du Louvre, la *Sainte Famille*, la *Charité* un peu molle d'exécution et chevaleresque de sentiment, mais si ravissante ? Quoi qu'il en soit, Andrea apparaît à Florence un des très grands et très uniques peintres de son temps. Aux Offices, ce sont surtout la *Madone aux Harpies*, exquise, la *Sainte Famille*, divers portraits, etc. ; au palais Pitti, l'*Annonciation*, si fine, si ferme, si gracieuse, qui a l'air de se passer dans le jardin même du palais, ou de tel palais analogue, et qui en même



ANDREA DEL SARTO. — VIERGE.

temps offre une saveur religieuse et profane qui n'appartient qu'à ce charmant imaginatif ; la *Dispute sur la Sainte Trinité* ; l'*Assomption* ; la *Vierge avec des saints*, etc., etc. ; à l'Académie des Beaux-Arts, surtout une *Pietà* et les *Quatre saints*, un tableau vraiment admirable, d'un modelé parfait. Dans tout cela un charme de couleur qu'on ne peut définir, fait de fleurissement et de sobriété, des jaunes d'or, des rouges ponceau, qui soudain brillent, sans crudité, au milieu d'harmonies de roses et de bleus très rompus ; bref tout un régal de palette égal au régal de dessin que donnent les portraits et les simples croquis à la sanguine de cet artiste doué entre tous.

Nous parlons des portraits ; est-il rien de fin et d'alerte, en même temps que de vraiment plein de savoir et de goût, comme le portrait d'Andrea par lui-même à la National Gallery ? Le modelé du visage, le dessin des mains, voilà

des choses d'un grand et neuf artiste. Car c'était un véritable écueil à cette époque, de sortir des formes convenues sans entrer dans les formes conven-



ANDREA DEL SARTO. — LA VIERGE AU SAC.

tionnelles, de s'écarter de la fine précision des maîtres du XVe siècle, des peintres-orfèvres, qui en ce genre avaient tout dit, sans tomber dans l'imitation litté-

rale des mouvements déterminés, des formules impérieuses que venaient d'imposer pour ainsi dire à toute l'école Michel-Ange et Raphaël. Éviter ces deux obstacles, c'est être vraiment un grand artiste, un artiste de don, ce qui vaut toujours mieux qu'un artiste de système, et ce n'était réservé, à ce moment difficile, qu'à des hommes comme Andrea del Sarto et Corrège. Andrea del Sarto est le don même du dessin ; chez lui rien que de souple et de distingué.

Nous ne nous sommes pas occupé dans ce croquis de lui, de la partie romanesque de son existence, et nous ne nous en occuperons pas. Son mariage avec Lucrezia Fedi, la mission dont l'avait chargé François I[er] et la dilapidation qu'il aurait faite des fonds confiés par le roi, autant de choses convenues, connues, mises au théâtre (et même de façon émouvante par Musset), mais où est là dedans, la part du vrai et la part de la légende? Les récits ? Nous savons ce que valent bien des Mémoires, et l'interprétation humaine est sujette à faillir, portée à noircir. Si Andrea fut calomnié, son œuvre le défend, et s'il ne le fut pas, son œuvre l'absout. Elle est là, souple, vivante, chaude comme une caresse, fine comme un souffle d'air dans un beau jardin, et cela suffit à ceux qui sont épris de modelé mouvant et de jaillissant dessin.

On a pu sentir, à travers cette analyse sommaire du talent d'Andrea del Sarto, et on éprouve encore mieux, en regardant ses œuvres, que la nouveauté de son rôle, le caractère de son apport, sont d'un ordre plus matériel qu'intellectuel. Cela devient évident dès que l'on compare le plaisir éprouvé devant un tableau de lui, et le plaisir éprouvé devant la fresque d'Orcagna ou les peintures de Fra Angelico. L'impression, dans le second cas, est toute légère, tout immatérielle ; elle est, au premier coup, dégagée de toute considération de métier et de technique ; ce n'est qu'à une plus attentive analyse que l'on découvre que les personnages sont puissamment dessinés, les paysages d'une invention savante et excellente ; mais on ne s'aperçoit de cela qu'en second lieu, et une fois l'émotion produite. Chez Andrea del Sarto et bien plus encore chez le Corrège, que nous allons étudier, le plaisir physique est au contraire l'avertisseur du prix de l'œuvre d'art. Ces peintres ne nous prennent pas par les mêmes moyens ; on dirait presque qu'ils ne s'adressent pas aux mêmes sens. Sans doute le Corrège a pu travailler sous la dictée des mêmes émotions des mêmes sentiments, que Giotto, qu'Orcagna, que Signorelli, mais il les a traduits d'une tout autre manière ; on ne se trouve point dans les mêmes régions ; les sensations éprouvées sont toutes nouvelles. S'il fallait les ramener à des nuances de perception peut-être un peu subtiles, mais que tous ceux qui ont beaucoup exercé et affiné leurs nerfs reconnaîtront réelles, on dirait que, par le moyen des yeux, les œuvres des maîtres anciens que nous avons nommés procurent des sensations musicales, tandis que les œuvres du maître moderne qu'est Corrège procurent

des sensations savoureuses. Ce n'est pas d'ailleurs pour rien que les Italiens eux-mêmes, très sensibles aux multiples impressions qui se dégagent des œuvres d'art, et exprimant à merveille une nuance complexe d'un seul mot heureux et imagé, ont trouvé pour la peinture du Corrège et en général toute peinture



ANDREA DEL SARTO. — LA CHARITÉ.

qui procède du même principe, ce terme de *pastosa*, qui dit à la fois une saveur et une consistance.

Il n'y a donc pas, lorsqu'on arrive à ce peintre essentiellement moderne, nous entendons par là séparé de tous les peintres anciens que nous avons vus jusqu'à Léonard qui dépasse les temps et à Michel-Ange qui les domine, il n'y a

donc pas de comparaisons à tenter, de préférences à professer, puisque c'est un point de vue tout nouveau, et en quelque sorte un métier et un art absolument différents.

Ces deux points de vue, ces deux métiers, semblent même presque s'exclure,



ANDREA DEL SARTO. — DÉPOSITION DE CROIX.

la ligne ayant été le principal but des premiers, ligne de chaque personnage et lignes de l'ensemble; les autres, au contraire, tendant surtout à rendre la chair et l'atmosphère, et leur subordonnant, nous ne voulons pas dire leur sacrifiant, la ligne, mais la rendant autrement par la logique même de la matière. En effet, du moment que l'on s'efforce avant tout de rendre par le modelé

l'apparence des êtres en mouvement (et ils sont en mouvement par le seul fait qu'ils respirent, ou que l'air et la lumière se meuvent encore autour d'eux,



ANDREA DEL SARTO. — LA DISPUTE DE LA TRINITÉ.

s'ils sont supposés complètement immobiles), le contour absolu devient une sorte d'abstraction. Le contour n'existe pas, du moins de la même façon ; il cesse d'être un élément simple : il est le point de rencontre, le compromis

entre le volume propre du corps et la place que ce corps occupe dans l'atmosphère. Puis toute une série de phénomènes nouveaux découle de ce système. La couleur n'est plus perçue et rendue de la même façon. Le *reflet* devient un élément important à la fois dans la couleur et dans le modelé. Le *ton* n'est perçu qu'à travers la couche d'air qui le sépare de nous, les influences atmosphériques qui le modifient de la lumière à l'ombre. Les moyens même deviennent tout différents ou bien les mêmes moyens sont employés de façon différente. Un fait très curieux et qui aurait besoin d'être analysé avec de nombreux développements et exemples vient à l'appui. Chez les peintres qui ont, au xv[e] siècle, fait de la peinture une détrempe ou un émail, et qui ont cherché à lui donner de la *transparence*, les lumières apparaissent, lorsque l'on examine les tableaux à regard frisant, en *creux* sur la surface ; au contraire chez les peintres qui, comme le Corrège et après lui, ont vu dans la peinture une pâte à triturer, et ont cherché à lui donner du *relief*, les lumières apparaissent en *saillie*. Il est utile de se rendre compte de tout cela pour comprendre combien les deux points de vue, ainsi que nous le disions, sont différents, et combien il est illogique de préférer tel ou tel système : le modelé du Corrège jurerait autant, ou apporterait aussi peu de ressource, dans un tableau conçu et exécuté comme le faisaient Verrocchio, Botticelli ou Mantegna, que formerait un contresens ou une impossibilité, un tableau de Corrège composé et exécuté avec les moyens de ces maîtres.

Nous n'insisterons pas sur ces considérations ; elles étaient toutefois nécessaires pour caractériser la nature même de l'artiste. Par son temps et son goût, comparé aux maîtres du xv[e] siècle, le Corrège est un décadent ; par son métier il est un primitif par rapport à tout ce qui va venir à partir de lui.

Antonio Allegri était né, croit-on, en 1494, à Correggio, une petite localité voisine de Modène. Il y a non seulement sur la date de sa naissance, mais sur bien d'autres points de sa carrière, l'incertitude qui règne relativement à la vie de ceux qui ont été obscurs, timides et peu favorisés. C'est un instinctif et toute sa vie il semble être resté un peu paysan. Pas de brillantes et systématiques conceptions ; pas de tournure d'esprit littéraire, ni philosophique. Il ne se perdra pas dans des subtilités de reconstitution ou d'allégorie, comme les florentins du xv[e] siècle, qui arrivent à faire des énigmes de choses très simples et de singuliers déguisés de personnages très connus. Tour d'esprit ou défaut d'éducation, le Corrège ne tombera jamais dans ces travers, ne connaîtra même pas ces préoccupations : les passions qu'il peindra s'expriment de la façon la plus franche et la plus simple ; lorsqu'il représentera quelque scène de l'histoire sacrée ou profane, un bout de draperie comme on en a sous la main dans n'importe quel village, ou bien, suivant le cas, la nudité toute pure, toute rayonnante, sauveront son érudition de tous les écueils et de tous les anachronismes. Seulement, si son éducation littéraire semble à peu près nulle, ou réduite à son strict

minimum, si son cerveau est beaucoup moins exercé que son cœur, du moins on ne peut pas en dire autant de son éducation technique qui a été, et de bonne heure, spécialement excellente.

Il n'y a pas à dire ici que c'est autant le *don* que l'éducation qui font la valeur du Corrège. Le don est une chose essentiellement précieuse, et que le Corrège a possédée au plus haut degré, mais il n'explique pas tout. Le don



ANDREA DEL SARTO. — LES QUATRE SAINTS.

explique bien le charme des types, la vivacité et la variété de conception, la séduction intime de chaque œuvre, mais ce don n'explique pas les raccourcis, les tours de force de dessin et les tours de force de couleur.

Quel a été le vrai maître d'Allegri ? On lui en donne plusieurs dans sa jeunesse qui peuvent bien lui avoir enseigné quelques éléments du métier, mais desquels il ne procède guère : ce sont Lorenzo Allegri, son oncle Antonio Bartolotti un peintre local, et enfin un peintre de Modène, Bianchi, signalé plus haut et à qui l'on attribue une intéressante *Vierge entre des saints*, au Louvre.

Mais tous ces honnêtes retardataires n'ont pas grand rapport avec leur élève. On a également démontré que le Corrège a été en relations avec les maîtres de Ferrare et de Bologne, et l'on suppose, avec beaucoup de vraisemblance cette fois, qu'il visita Mantoue. Il aurait là été frappé par les œuvres de Mantegna, de qui l'influence est, avec celle de Léonard, la plus considérable sur toute la haute Italie, si l'on fait abstraction de celle, beaucoup plus spéciale et plus tardive, des vénitiens. Nous venons de nommer là les véritables et les seuls maîtres du Corrège, ces maîtres qui décident du sort et de l'orientation de toute une vie d'artiste, bien plus que les professeurs immédiats. Le phénomène n'est pas unique et nous



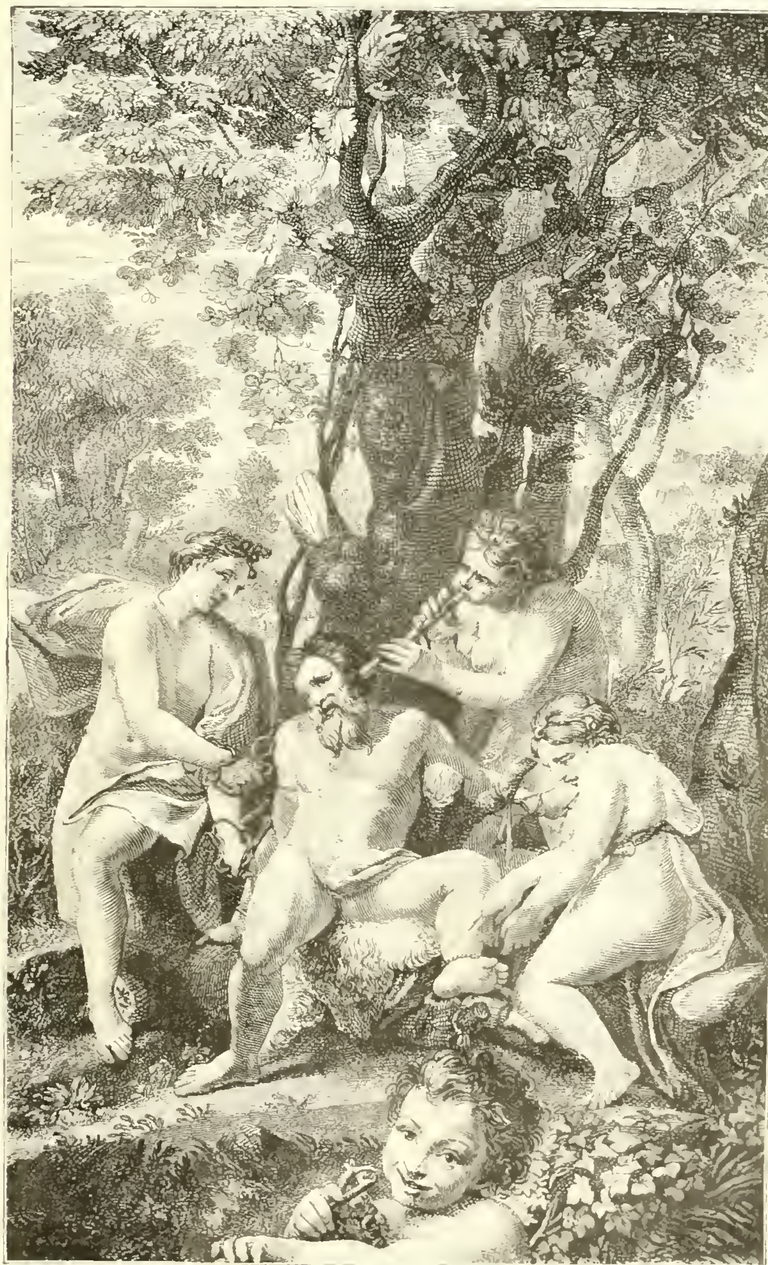
LE CORRÈGE. — MARIAGE DE SAINTE CATHERINE.

l'avons constaté déjà plus d'une fois dans nos précédents volumes sous diverses formes : le véritable maître d'un artiste (comme d'ailleurs d'un écrivain) est celui qu'il peut n'avoir jamais vu, mais qui a produit sur lui la plus grande impression (se rappeler ce que nous avons dit du Greco en tant qu'élève de Titien, etc., etc.).

Seulement, l'influence dans ce cas s'exerce conformément à la nature de l'influencé et subit parfois des transformations caractéristiques. D'où le Corrège aurait-il pris le goût des raccourcis audacieux, des jeux de perspective recherchés et pour ainsi dire bravés dans leurs plus grandes exagérations, sinon de Mantegna ? Mais il s'est assimilé ce savoir et ce goût avec sa nature simpliste, toujours un peu paysanne, et la perspective du Corrège, pour procéder de celle de Mantegna, se contente de bonnes grosses accentuations tout en fuyant les subtilités.

De même l'influence de Léonard, celle-là beaucoup plus prononcée encore

et plus étendue (car ce que Mantegna pouvait enseigner, c'était surtout une manière de disposer, tandis que Léonard, c'était à la fois une manière d'exprimer



LE CORRÈGE. — L'HOMME SENSUEL.

et de ressentir) ne s'est pas transmise d'une manière étroite et littérale. Nature plus candide, infiniment moins subtile que celle de Léonard, le Corrège ne

pouvait — d'ailleurs qui l'a pu ? — suivre le grand novateur dans sa voie essentiellement scientifique et dans ses recherches tout en profondeur. Mais il pouvait être et fut très frappé par ce que le simple côté extérieur du modelé nouveau apportait de charme et de grâce à une œuvre. Et comme le Corrège, en véritable et parfait Italien, était à la fois infiniment simple et infiniment sensible à la grâce et à la volupté, ce fut son moindre effort à faire que de conquérir un moyen d'expression si parfaitement conforme à ce qu'il ressentait lui-même. Ainsi la perspective de Mantegna et le modelé de Léonard sont assimilés par le Corrège, mais dans la mesure de ses moyens; ils sont comme vus à travers l'esprit d'un paysan parfait.

Enfin, une troisième influence dont on ne parle guère, faute d'indications quelles qu'elles soient, mais qui pourtant nous semble au moins vraisemblable, a pu achever, et de la façon la plus harmonieuse, la formation de son talent : celle de l'école vénitienne (1). Elle paraît aussi visible que celle de Léonard elle-même, et la couleur du Corrège ressemble trop à celle de Giorgione et à celle des premières œuvres de Titien, pour qu'il y ait là une simple rencontre à distance, et que le Corrège ait, de son côté, inventé instinctivement, sans avoir jamais rien vu de tel, ce qu'avaient si brillamment, et avec un si grand retentissement, pratiqué des maîtres nés près de vingt ans avant lui. On dira à cela que rien ne vient appuyer ces hypothèses, que pas un document n'existe montrant les moindres relations entre le peintre de Correggio et ces illustres parrains que nous lui donnons. Mais non moins que les documents précis, l'analyse de la peinture elle-même est concluante. Puis, en ce qui concerne l'influence de Léonard, nous avons au moins une date précise : celle du voyage de Léonard à Parme entre 1513 et 1515. Enfin, il n'est pas nécessaire, encore une fois, qu'il y ait des rapports directs et le Corrège a pu d'autant mieux profiter des œuvres de tous ces maîtres qu'il était obscur, dans la foule, et que personne ne le gênait dans ses méditations.

Tout cela ne diminue en aucune façon le mérite du peintre, ne lui retire rien de son originalité, ni de l'importance de son rôle; mais, nous l'avons dit, il n'y a pas en art de génération spontanée, et les plus grands artistes sont ceux qui ont su le mieux mettre leurs études au service de leur nature. La nature du Corrège, dès ses premières œuvres connues, apparaît séduisante et radieuse. Sa vie, à partir de 1514, allait se passer à peu près exclusivement entre Correggio et Parme, et dès 1515, une œuvre sinon le mettait en lumière, du moins nous le montre déjà complètement lui-même. C'est la *Madone au*

(1) Quant à l'impression produite, d'après la légende, sur le Corrège par la *Madone de saint Sixte*, qu'il aurait vue à Plaisance, et au fameux cri : *Anch'io son pittore*, nous n'y insisterons pas. C'est une chose insignifiante. Raphael n'a été de rien à Corrège, et d'ailleurs *anch'io* pourrait aussi bien être pris dans le sens d'une affirmation d'indépendance.

saint François du musée de Dresde. Il y a quelque timidité encore dans la



LE CORRÈGE. — LE SOMMEIL D'ANTIOPE.

facture qui est un peu plus retenue, moins caressante que dans les œuvres à suivre : mais l'ensemble du tableau est ravissant et d'une charmante harmonie

en gris diamanté. De 1517 à 1518, le Corrège aurait peint le *Mariage de sainte Catherine*, notre inestimable tableau du Louvre, et la décoration du couvent de



LE CORRÈGE. — LA VERTU HÉROIQUE.

San Paolo à Parme. Tout commentaire du *Mariage de sainte Catherine* est impossible ici : c'est un de ces sujets à longues méditations, sur lesquels on peut, pendant des pages, confesser tout ce que l'on ressent et tout ce à quoi

l'on aspire. Mais pour avoir le droit de le faire, il faut être Michelet, et savoir



LE CORRÈGE. — LA VIERGE AU SAINT JÉRÔME.

décrire « ce sourire étrange entre la souffrance et la grâce ». C'est une merveille de modelé et de couleur, mais ce qui donne encore plus de prix à cette peinture

c'est qu'elle est parée d'un inexprimable charme de jeunesse, et qu'elle va au cœur par on ne sait quel accent de timidité passionnée; toujours notre délicieux paysan illuminé, épris de beauté à la fois chaste et sensuelle.

Pour la décoration du couvent de San Paolo, elle est sans doute exquise et neuve, avec ces médaillons mythologiques et ces groupes d'enfants apparaissant en pleine lumière et azur dans les jours ovales au milieu d'une décoration de treillages sur fond noir. Il y a un enjouement, une gaieté tendre dans tous ces jeux, un amour de la mythologie pour le nu, qui rendent très attrayante cette décoration de couvent singulièrement profane. Mais il faut dire que le dessin de toutes ces figures est dans l'ensemble, lâché et rond, et il est assez surprenant de voir un artiste montrer avec tant de franchise, dans une œuvre de jeunesse, des défauts qu'on n'avoue que dans un âge avancé, et involontairement.

D'ailleurs le Corrège décorateur, malgré sa belle audace, malgré l'influence énorme qu'il a exercée par la suite sur toute la peinture de décadence italienne, et aussi sur une grande partie de l'école française, est vraiment inférieur au Corrège peintre de tableaux, et plus précisément encore au Corrège peintre de morceaux. Il ne fait point bon, pour les grandes décorations qu'il exécuta en 1520 à Parme en l'église de Saint-Jean l'Évangéliste et de 1526 à 1530 en la cathédrale, d'avoir d'abord fait la connaissance de l'artiste avec les quatre admirables toiles du musée de Dresde, ou avec notre *Antiope* encore beaucoup plus admirable. Sans doute ces grandes coupoles toutes garnies de mouvementées et majestueuses figures sont la gloire de Parme : l'*Assomption de la Vierge* à la cathédrale, le *Couronnement de la Vierge* et la *Gloire du Christ* à San Giovanni Evangeliste sont les pages les plus capables de lutter, toutes proportions gardées, avec les formidables fêtes tournoyantes et volantes de l'école vénitienne. Mais l'*Antiope* est un des plus beaux tableaux du monde, et peut-être le plus parfait morceau de peinture; aussi ce sont choses qui rendent difficiles, et à Parme même le plus beau et le plus célèbre tableau n'efface pas les impressions premières du Louvre et de Dresde. A Dresde, ce sont outre la *Madone au saint François*, trois tableaux d'une harmonie différente, et d'un tel prestige de couleur, d'une telle séduction de morceaux, que l'on oublie, que l'on oubliera toujours et très exprès, de protester contre ce qu'il peut y avoir d'affecté dans les attitudes, de peu religieux dans la religion de notre paysan passionné : la *Nativité* ou *la Sainte Nuit*, tableau des plus célèbres, en harmonie d'argent; la *Vierge au saint Sébastien*, en or; la *Vierge au saint Georges*, en matière de fleurs.

Dans cette troisième, la dernière en date (1530 à 1532), on voit bien tout ce qu'il y a de maniéré; il n'est pas un seul personnage qui ne soit tourné et contourné, la prière y est un roucoulement; la Vierge avec ses cheveux dénoués, son sourire vers saint Bernard, son pied nu coquettement posé sur le



LE CORRÈGE. — LA NUIT.

degré de son trône, a un mérite infini à ne suggérer que des pensées respectueuses et chastes ; le saint Georges, le saint Jean-Baptiste surtout, sont d'une beauté qu'on ne saurait qualifier de virile, ou tout au moins qui ne paraît point telle aux yeux des hommes du Nord ; les chérubins sont beaucoup plutôt frères



LE PARMESAN. — LA VIERGE, L'ENFANT, SAINTE MARGUERITE.

des mythologiques bambins porteurs des attributs de Diane au galant couvent de San Paolo, que des purs et angéliques chanteurs qui nous ravissaient chez les vieux florentins. Mais que faire? Comment condamner Corrège? Comment faire le procès à sa dévotion si ardente et si plastique, du moment que la peinture est si belle? Nous nous rattraperons sur ceux qui après lui imitèrent son affectation naturelle, sans atteindre son talent. Ils payeront pour lui !

Quelques-unes des Madones du musée de Parme peuvent lutter avec les importants tableaux du musée de Dresde ; une des plus belles d'exécution en même temps que des plus expressives (l'expression corrégienne poussée même à sa dernière limite) est la *Madone au saint Jérôme*, qu'a rendue si célèbre



FEDERIGO BAROCCI. — ANNONCIATION.

l'attitude de Madeleine appuyant tendrement sa tête au corps du petit Jésus qui joue avec ses cheveux blonds dénoués ; puis la non moins célèbre *Madone à l'écuelle*, très belle de lumière. Dans ces peintures et dans d'autres encore que nous analyserions sans jamais y trouver autre chose de plus que cette recherche du modelé, et que cette voluptueuse ferveur, le Corrège se montre toujours le peintre que nous avons cherché à définir : sensuel avec ingénuité, poursuivant

en peintre admirable une conception de plastique religieuse tout à fait analogue à celle des Grecs, qui donnaient à leurs divinités les formes humaines les plus parfaites qu'ils pouvaient créer. Chez le Corrège, il y a cette différence que c'est encore plus dans le visage que dans la forme qu'il recherche cette



FEDERIGO BAROCCI. — VIERGE ET JÉSUS ADORÉ PAR SAINT ANTOINE ET SAINTE LUCIE.

beauté tout humaine. Cette conception est absolument l'opposé du mysticisme exalté mais immatériel des siennois et des florentins antérieurs à Savonarole ou à ses contemporains. Chez le Corrège cela est adorable, parce que c'est ingénu, parce que c'est le tribut d'un homme simple à ce qu'il considère comme la suprême grâce, et qui est en effet une grâce humaine infinie.

Chez ceux qui le suivront, et qui n'auront ni ses dons ni son ardeur, il ne

demeurera que l'affectation, et le tableau religieux sera une autre forme de l'opéra. On peut s'en rendre compte avec les œuvres du peintre qui, à Parme, même après la disparition du Corrège, se fit une non moins grande réputation, par des moyens analogues mais infiniment moins de génie, le Parmesan, il Parmegianino (1503-1540). Ici il ne demeure plus que de la grâce, de la facilité, de l'agrément superficiel.

Un autre exemple non moins frappant est fourni par l'œuvre de Barocci (1528-1612) qui, quoique faisant partie de l'école romaine et ayant passé la plus grande partie de sa carrière à Urbino et à Rome, est un imitateur du Corrège encore plus que de Raphaël. Or, chez ce peintre incontestablement habile et bien doué, mais doué surtout de cette facilité qui est un présent funeste pour un artiste vrai, la grâce corrégienne devient profane à l'excès, *chiffonnée*, inconsistante; plus rien de religieux ne subsiste. C'est la décadence d'autant plus irritante que le talent n'est point absent : la peinture n'est plus alors qu'un métier mécanique et non des plus estimables. Mais nous aurons à voir encore des cas plus lamentables et plus condamnables que celui du pauvre Barocci, classé ici seulement à cause de sa trop grande admiration pour le Corrège.

Le Corrège a été avant tout un passionné de la chair, et lorsqu'il ne pouvait la peindre, toute resplendissante, il cherchait une compensation dans la couleur, dans la lumière; s'il avait pu, dans cette adoration, peindre la Vierge nue, il l'eût fait avec la même ingénuité, la même passion d'ardent paysan épris de couleur et de modelé. Il se contenta de dire sa plus grande joie de peindre avec des figures comme celles des *Baigneuses* (ou *Léda*) du musée de Berlin, de *Vénus, Mercure* et *Cupidon*, à la National Gallery, ou de notre éternellement radieuse *Antiope*. On dit que le Corrège mourut peu fortuné (1534) et qu'il subit vers la fin de sa carrière peu appréciée, du moins pour sa valeur, quelques mortifications de la part de ceux qui lui avaient commandé les grandes décorations religieuses de Parme. Mais un homme qui aime la peinture et qui aime la chair et la lumière ne peut être considéré comme malheureux, quand il a peint une figure telle que l'*Antiope*. Cette figure sent le bonheur que le Corrège éprouva à la parfaire; elle est inimitable et demeure une des plus belles choses du monde; elle dit en art la supériorité de la plastique pure sur la littérature; elle boit, absorbe tant de lumière, que vers le soir, quand le jour tombe, elle seule perce encore la nuit.

CHAPITRE XI

L'école de Venise. — Son isolement dans l'école italienne, conditions particulières de sa formation. — Le climat et les matières. — Les Muranistes, Antonio, Bartolommeo et Alvise Vivarini. — Les Bellini, Jacopo, Gentile et Giovanni. — Crivelli. — Carpaccio. — Cima da Conegliano. — L'école de Vicence: Bartolommeo Montagna.

L'école de Venise, soleil couchant de la peinture italienne, soleil levant de toute la peinture moderne, s'est fondée à l'écart de toutes les autres écoles de l'Italie, comme la ville s'est élevée au milieu de la mer.

Mais quoi de surprenant à cela? Tout n'est-il pas différent ici, l'aspect de la ville, les mœurs, le langage, comme le rôle joué dans l'histoire du monde?

Évoquer ici cette histoire, faire revivre les gouvernements, les personnages et les foules, nous ne le saurions refaire; cela fut trop bien et trop brillamment fait. Notre tâche est bien plus limitée et plus ingrate, elle se borne aux explications et aux constatations matérielles: l'examen est déjà assez complexe et suffit pour expliquer les différences et analyser les résultats.

Les rapports de Venise avec le reste de l'univers sont une des premières causes de l'émancipation et des curiosités de ses artistes. Elle demeure en relations continues avec l'Orient, ses vaisseaux rapportent par cargaisons les objets, les matières, des œuvres d'art même (icones, céramiques, étoffes) qui sont la joie des yeux et comme du soleil déballé, un autre soleil que celui pourtant si beau de l'Italie, et plus fauve, plus riche encore. Les artistes de l'Orient, établis dans la ville même, y perpétuent les traditions, les tours de main, les goûts. Tandis que dans le reste de l'Italie tout cela allait se perdant sous la poussée de recherches plus âpres et plus passionnées, ici, grâce à une certaine indolence de la société et aussi grâce à un penchant pour les choses exotiques, une habitude de celles-ci, bien explicable chez ces navigateurs de profession, l'art byzantin s'est beaucoup plus longtemps conservé qu'ailleurs et a suffi bien plus longtemps.

Puis, centre de départs, Venise est aussi centre d'arrivées. Si elle était encore au XVIII[e] siècle (et presque encore un peu de notre temps) l'auberge du monde,

que l'on juge de sa puissance d'attraction lorsque le monde était à la fois son client et son tributaire, lorsque non seulement elle allait chercher l'Orient pour l'importer chez elle, mais lorsque de tous les autres pays, on venait à la fois lui emprunter des leçons et contribuer à sa formation! Tous les artistes vinrent la renseigner et l'interroger. Lorsqu'elle était déjà en possession d'une nouvelle langue artistique, forcément autre que celle du reste de l'Italie, des hommes du dehors arrivèrent exprès pour lui donner une émulation plus grande. Antonello de Messine, revenant d'auprès de Van Eyck, avait apporté le procédé



GENTILE BELLINI. — PORTRAITS.

de la peinture à l'huile qui semble inventé exprès pour les peintres de Venise, et dont toutes les autres écoles du centre et même du nord de l'Italie n'avaient pas besoin, bien plus à l'aise dans la frugalité de la détrempe et de la fresque. Léonard avait trouvé dans le maniement de l'huile de cruelles perplexités et de terribles déconvenues ; le Corrège, venu quarante ans plus tard que lui, fut encore sous ce rapport l'obligé des Vénitiens . Après Antonello ce fut Rogier Van der Weyden qui, appelé à Ferrare par Lionel d'Este, forcément s'arrêta à Venise, et tout en subissant, au point de vue du sentiment, l'influence de l'Italie, y laissa en échange un peu de la richesse technique du Nord. Ce fut aussi Albert Dürer qui reçu avec bienveillance par un des plus grands artistes qui aient donné à Venise conscience d'elle-même, Giovanni Bellini, allait, ne fût-ce que par ses gravures

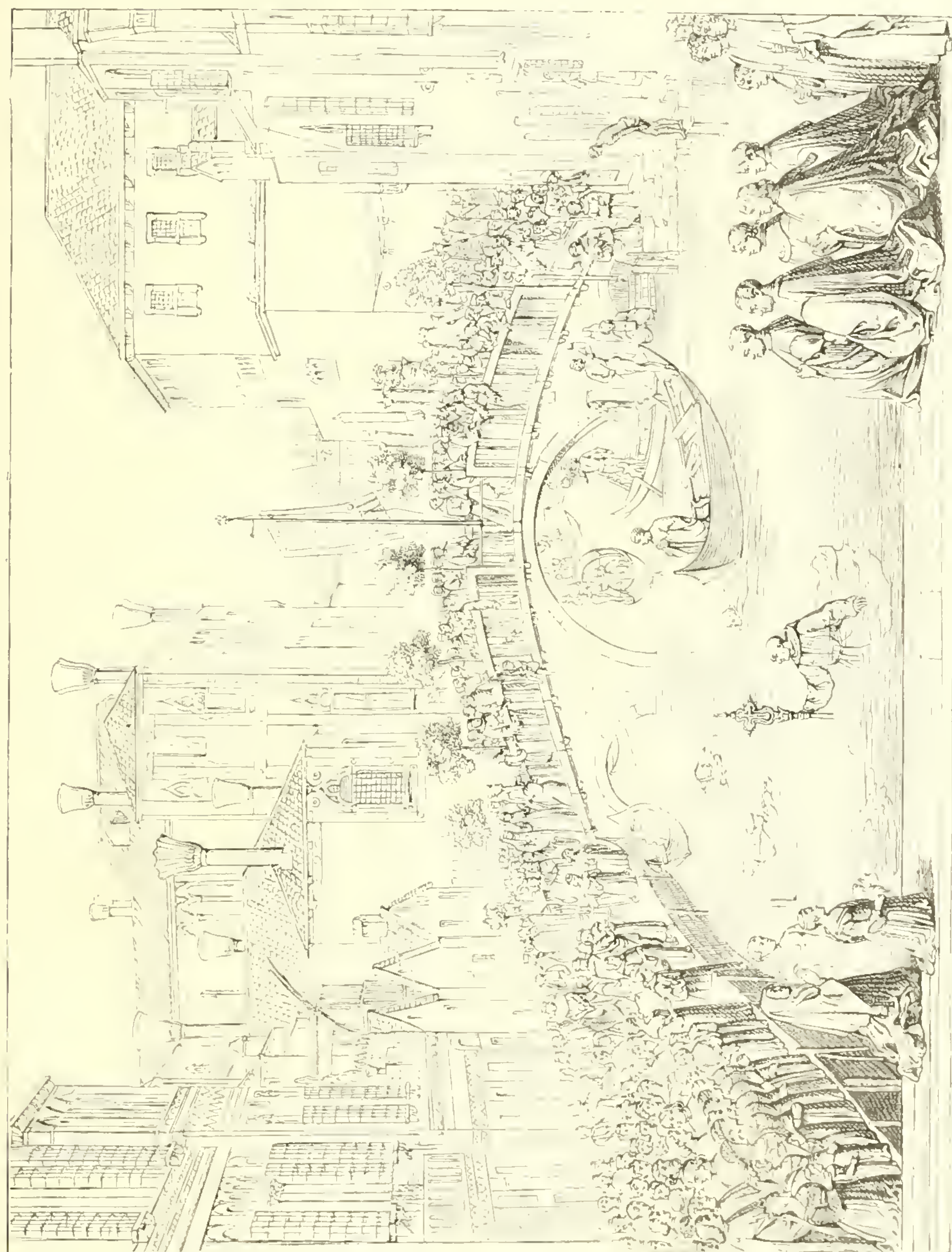
et par ses conversations, inspirer aussi une curiosité de fantaisie, de caprice, vers laquelle on était déjà si naturellement porté. Et avant ces maîtres encore, Venise s'était trouvée aussi en rapport, difficiles à déterminer précisément, mais toutefois certains, avec Cologne ; celle-ci, au moment de son éclat, a maintes analogies avec Venise au moment de sa formation. Ainsi, deux éléments en apparence opposés, mais ici tout au moins se fondant par une grâce spéciale de l'atmosphère, la richesse chatoyante et turbulente de l'Orient, la richesse grave et intense du Nord, venaient contribuer à l'accroissement de la richesse propre et spéciale à Venise, qui les surpassait toutes deux.

Car les apporteurs devenaient aussitôt beaucoup plus prisonniers que conquérants. Et il ne pouvait en être autrement : Vénitiens ou étrangers, Italiens même des plus sobres ou des plus sauvages régions, subissaient l'étrange phénomène d'une sorte de mirage extraordinaire, unique au monde : en entrant à Venise, toute vision change, les objets paraissent tout nouveaux, on change d'yeux littéralement ; il est impossible de ne pas voir riche. La vapeur d'eau qui est dans l'air, le reflet de la lumière sur l'eau qui est partout, la transparence prodigieuse de cette atmosphère, la netteté, la finesse et l'éclat des moindres bijoux de nature qui y sont plongés, un être, une fleur, une simple pierre, tout cela crée pour le peintre le plus récalcitrant, pour la palette la plus sobre ou la plus indigente, des fatalités de splendeur. Le pauvre artiste ombrien ou florentin (cette nature autour de Florence pourtant si aimable!) n'avait sous les yeux que la frugale richesse des lointains, des montagnes bleues. Mais ici, lorsque le soleil se couche ou se lève, ce n'est pas seulement ce délicat saphir, ce constant lapis, qu'il éclaire du côté des montagnes du Frioul, mais encore du côté de la mer et partout, de quelque côté que l'on se tourne, un poudroiement de toutes les pierres précieuses et une fusion de tous les ors.

Maintenant, à toutes ces influences de relations, de tendances, de climat, joignez une vie perpétuellement luxueuse, où la cérémonie la plus simple devient un splendide spectacle, où, princesses déjà par le corps et la démarche, les femmes élégantes et aisées sont vêtues comme princesses, un goût du faste qui est comme une conséquence forcée de la prospérité, du commerce, du climat, du ciel, vous avez un prétexte de plus à ne peindre que richement, puisque vous n'avez devant les yeux que de riches visions. La richesse courait les canaux et les rues à Venise, tandis que dans les autres régions elle n'apparaissait que dans des circonstances déterminées ou qu'il fallait même l'inventer.

Enfin une considération de non moindre importance, et inhérente aux métiers d'art en eux-mêmes. Les matières à la disposition des artistes sont elles-mêmes des tentations de faire riche et chaud de couleur. La fresque est trop pâle, trop sobre sous un ciel aussi changeant, dans une atmosphère aussi fantasmagorique. Aussi, avant d'avoir la peinture à l'huile, qui répond si par-

faitement à leurs besoins, les Vénitiens ont-ils exclusivement recours à la mosaïque, ou à la *tempera* la plus nourrie et rehaussée des plus riches fonds d'or, et même des reliefs dorés, véritables architectures ou bijouteries.



GENTILE BELLINI. — MIRACLE DE LA SAINTE CROIX.

D'ailleurs une remarque dit tout d'un seul mot : les Florentins ont été les plus grands orfèvres, les Vénitiens les plus grands joailliers, et la joaillerie n'est-elle pas à l'orfèvrerie comme la peinture est la sculpture? Joailliers en peinture

sont les artistes vénitiens; il leur faut des feux de pierreries encore plus que des finesses de lignes; ils jettent à profusion le vert des émeraudes, le rouge des rubis, le bleu des plus profonds saphirs. Ils sont émailleurs, verriers sans rivaux, et les premiers peintres vraiment vénitiens sortent de l'île aux fournaises, aux ruissellements prismatiques des magies du verre, de Murano!

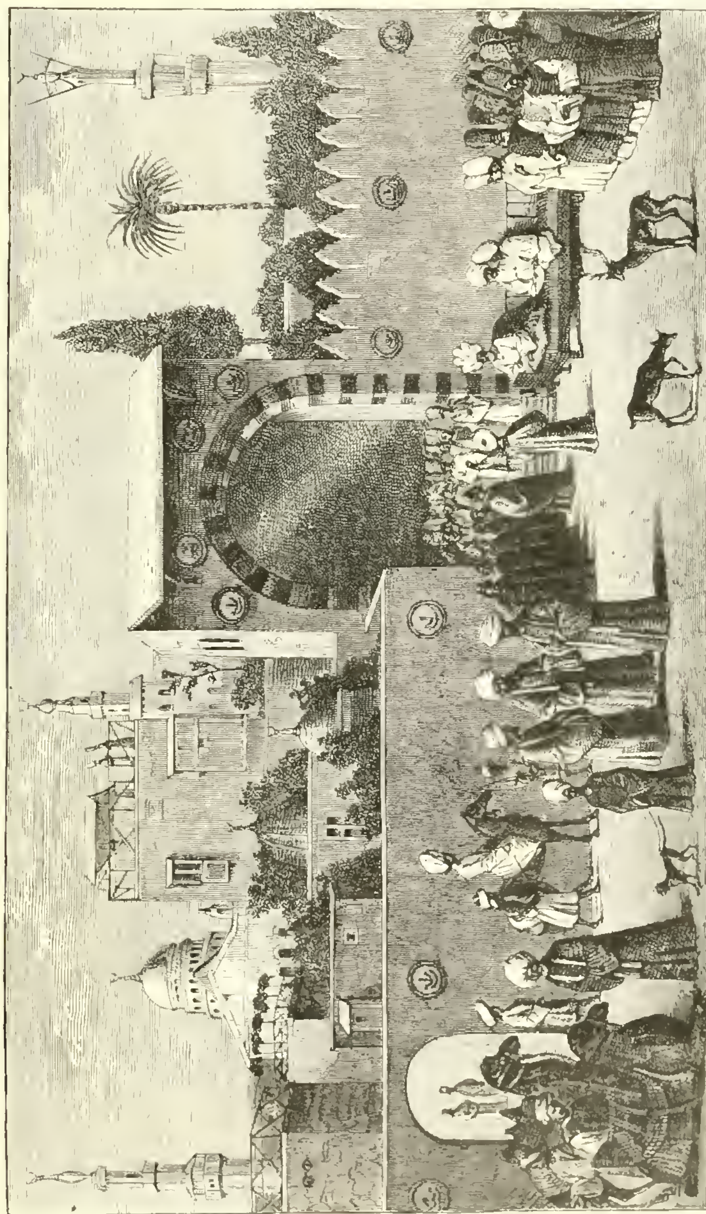
Il serait tentant de faire vivre cette stricte analyse, au moyen d'exemples, de traits de mœurs, d'exposition de trésors, de spectacles de fêtes; mais il faut renoncer aux anecdotes et aux images. La foule des artistes est trop nombreuse, les œuvres sont trop touffues pour que nous ne les examinions pas sans retard; et d'ailleurs cela est fait et bien fait, de manière à décourager. Il suffit d'avoir dit pourquoi la peinture vénitienne était nécessairement différente dans ses conditions même d'existence, et sans autre considération générale, de montrer par des noms et des documents de quelle façon elle l'a été.

Au début, Venise a non pas une tendance à se désintéresser des arts, mais une difficulté à les faire naître chez elle-même. Pendant longtemps elle doit faire appel à ces étrangers si empressés d'ailleurs à se rendre auprès d'elle : ce sont d'abord les Grecs, qui jusqu'à la fin du XIIIe siècle et même pendant une partie du XIVe gardent comme une spécialité, un monopole des arts. Cependant, au XIVe siècle déjà, il y a des chercheurs, de bons maîtres locaux, plus désireux de bien faire que renseignés, et plus instinctifs qu'avisés. Ils ont toutefois dès l'abord, par la force de l'entourage et du climat, une richesse de palette que n'avaient pas les plus grands toscans à leurs débuts : les pisans et Cimabue sont gris et presque terreux auprès des peintres moins grandioses certes, moins éloquents, qui, à Venise, s'appellent Simone da Cusighe, Lorenzo Veneziano, Maestro Paolo, Maestro Pietro et son fils Nicolo di Maestro Pietro, Nicolo Semitecolo, etc. De tous ces devanciers, bien incertains encore, l'Académie des Beaux-Arts de Venise possède quelques essais, quelques souvenirs, parfois même des œuvres importantes comme la superbe *Annonciation avec des saints* de Lorenzo Veneziano, mais bien insuffisamment reliés pour sentir vivre une école. Cependant Venise n'avait-elle pas déjà la fière volonté de produire de grands peintres? N'y en avait-il même pas un qui se rendait illustre au dehors, cet Antonio Veneziano qui à Pise et à Florence (fresques du Campo Santo et peut-être la chapelle des Espagnols) affirmait déjà artistiquement le nom de Venise? Seulement, par un curieux phénomène de réciprocité, tandis que les artistes qui des diverses directions venaient vers elle, étaient comme grisés de richesse, de couleur, de dorure, ce peintre, d'un tempérament naturellement magnifique fastueux, subissait l'influence de la sobriété toscane, et se faisait le tributaire de la puissante grisaille colorée.

Les étrangers que Venise appelait à elle pour suppléer à sa disette encore réelle de grands peintres, il est à noter qu'elle les choisissait justement parmi les

plus portés aux féeries, aux chaudes harmonies : Gentile da Fabriano, cet oriental de l'Ombrie ; Vittore Pisano, naturellement broyeur de substances précieuses.

De Gentile da Fabriano nous avons parlé plus haut, et nous avons dit



GENTILE BELLINI. — RÉCEPTION D'UN AMBASSADEUR DE VENISE A CONSTANTINOPLE.

comment il avait été chargé d'importantes décorations dans le palais Ducal. La perte de ces œuvres est irréparable, car elle eût renseigné exactement sur les rapports entre Venise et le reste de l'Italie, indépendamment des regrets que doit exciter le trésor lui-même.

Quant à Vittore Pisano, c'est presque un Vénitien, c'est du moins un voisin très proche, et pour cette raison nous l'avions réservé. Médailleur, sculpteur (il avait été élève de Donatello), architecte (il avait peut-être été élève de Brunelleschi), ce grand artiste ne nous est plus connu comme peintre que par quelques rares débris de décoration et deux ou trois petites peintures de chevalet; mais on sait que son œuvre était considérable et son influence décisive. Vittore Pisano (1380- vers 1451) avait décoré à Venise la salle du Conseil. Elles ont



GIOVANNI BELLINI. — PIETA.

péri comme celles de Gentile, ces peintures; celles qu'il avait exécutées à Saint-Jean de Latran ont subi les mêmes fatalités. Il ne reste à Vérone, son pays natal, que des fragments, bien effacés, dans les églises de San Fermo Maggiore et de Sant'Anastasia. A Pavie, à Rimini, à Ferrare, il ne reste rien, et l'on en serait réduit aux conjectures, si nous n'avions pour garants de sa grande valeur comme peintre les deux petits tableaux de la National Gallery, le *Saint Antoine avec saint Georges*, et la *Vision de saint Hubert*, mais surtout ses admirables dessins, dont le Louvre possède un certain nombre, plus significatifs et plus précieux que le *Portrait de femme* acquis il y a trois ans. Ces dessins allient la grandeur du style avec la minutieuse finesse de l'exécution. Quant aux tableaux

de la National Gallery, ils sont fort curieux, les deux saints par le goût recherché et bizarre de l'accoutrement, l'application de l'or et du relief, le *Saint Hubert* par la richesse de la couleur, et l'étude surprenante des animaux. C'est dans ce tableau surtout, très précieux de matière, que l'on peut conjecturer par quelles qualités d'éclat et de richesse le grand médailleur avait pu séduire les Vénitiens et se rapprocher d'eux, être même chez eux comme un précurseur.

Dans la première moitié du XVe siècle apparaissent d'autres peintres locaux qu'il n'est guère plus aisé de caractériser que ceux du XIVe : Michele Giambono,



GIOVANNI BELLINI. — LA VIERGE, JÉSUS ET LES QUATRE SAINTS.

peintre et mosaïste, de qui l'Académie possède un *Jésus avec des saints*, signé du peintre; Moranzone, peintre et sculpteur, une *Assomption* avec des anges et des saints, sur fond d'or; Jacobello del Fiore, plus largement représenté et qui semble avoir occupé une situation considérable. Jacobello, dans ces divers tableaux, le *Paradis*, une *Madone entre saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste* et surmontée d'une *Annonciation*, une figure de la *Justice*, toutes images sur fonds dorés ou relevés d'or, montre une véritable ampleur et une grâce attrayante mais encore naïve.

C'est dans la seconde moitié du XVe siècle que toutes ces qualités allaient commencer à se formuler, à s'affirmer, que l'on allait assister à l'aube, encore incertaine, mais déjà significative de l'école vénitienne, avec les peintres de

Murano. Mais quoi ! à ce moment Florence n'était-elle pas dans toute sa splendeur, dans la pleine possession de ses plus fiers et de ses plus sûrs talents. Que l'on compare seulement avec les muranistes ce Pérugin, que Venise encore peu sûre d'elle-même essayait d'attirer chez elle ; il n'était pourtant pas le plus grand artiste de l'école florentino-ombrienne ; mais son savoir n'était-il pas considérable auprès de ce que nous avouent ingénument, mais fièrement les Vivarini ?

Eh bien, cependant, avec ces Vivarini, nous avons maintenant une certitude, des signes qui ne sauraient tromper. Venise se révèle déjà presque complètement, avec son rêve de richesse, sa grandeur et sa séduction par la couleur, la puissance du modelé, la pompe des arrangements, la beauté opulente des types. Entre les primitifs que sont encore les Vivarini par rapport à la grande époque vénitienne, et ceux qu'avaient été les giottesques, rien de commun pour ainsi dire. Tandis que ceux-ci avaient recherché l'éloquence du geste, la netteté de la silhouette, la frugalité de la couleur, frugale malgré son vif bariolage, les Vivarini se passionnent pour la profondeur des tons, essaient de tirer de la couleur de puissants accords, et du modelé un relief de vie.

Une école qui s'annonce ainsi, sera évidemment éprise de l'éclat des images, du charme matériel des figures, plutôt que d'une signification philosophique ou littéraire. Elle cherchera instinctivement à séduire les sens encore plus que l'imagination, et tout cela se lit clairement dans les peintures que fait Antonio Vivarini da Murano en collaboration avec Johannes d'Alemagna, notamment le majestueux, le luxueux et splendide retable, la *Madone* exécutée pour la salle de réception de la Scuola della Carita, et qui, à l'Académie des Beaux-Arts, occupe encore son emplacement originaire. La Vierge, tenant le Bambino, est assise sur un trône, entourée d'anges, et entre quatre saints de grande allure : Jérôme, le pape Grégoire le Grand, Ambroise et Augustin. Le type même de la Vierge, fier, triste et somptueux est tout à fait un de ces types de beauté vénitienne que plus tard Titien et Véronèse jetteront sur la toile sans presque les interpréter, sinon en leur donnant le prix attaché à leur magique facture. Ici la richesse du tableau est encore une richesse intrinsèque ; elle consiste dans une profusion d'ornements, de motifs d'architecture en relief, où l'or s'avive et joue chaleureusement.

Antonio da Murano florissait de 1440 à ....?, et son frère Bartolommeo, surtout de 1450 à 1499 ; celui-ci possède les mêmes qualités, et les enrichit par quelque fréquentation de l'école de Padoue ; mais les tendances demeurent analogues. La tradition de ces beaux et riches muranistes avec leurs nobles et agréables Vierges, leurs anges souriants, leurs beaux fonds d'or dosés avec le même savoir et les mêmes calculs que de véritables mosaïstes, se continue à travers leurs élèves et parents : Andrea da Murano et son élève Jacopo di Valenza, et surtout Alvise Vivarini, fils d'Antonio, qui travaille de 1464 à 1503. Mais



GIOVANNI BELLINI. — LA MADONE ET LES SIX SAINTS.

Alvise Vivarini, c'est déjà une perfection, un savoir aussi grand, une souplesse aussi attrayante que ce que l'on va constater chez une nouvelle et décisive famille, de laquelle il se réclame d'ailleurs autant que de la sienne propre, celle des Bellini! Les tableaux d'Alvise Vivarini, entre autres la *Vierge entre six saints*, de l'Académie des Beaux-Arts (n° 607), peuvent soutenir pour la beauté de l'exécution et la séduction du type, la comparaison avec les œuvres de Giovanni Bellini lui-même.

Avant de passer à cette culminante famille des Bellini, il nous reste à dire un mot de deux peintres très spéciaux et très différents, l'un qui passa à Venise en y jouant un rôle difficile à déterminer, l'autre qui, né à Venise, s'en éloigna avec je ne sais quoi de vénétianisme persistant dans ses veines et se mêlant à son inquiétude : nous voulons parler d'une part d'Antonello de Messine, puis de Carlo Crivelli.

Antonello de Messine (1444-1493) a longtemps bénéficié de légendes plus ou moins romanesques, et à l'heure présente des discussions scientifiques qui ne sont pas closes ne l'ont pas encore complètement dépouillé de l'espèce de rôle providentiel dont il avait été investi. Il aurait été le révélateur de la peinture à l'huile en Italie, après avoir appris ou surpris le « secret » à l'atelier de Jan Van Eyck. Or il est évident depuis longtemps que l'Italie connaissait le procédé, si du moins elle ne lui donnait pas la préférence sur les autres, et de plus, qu'Antenello étant né en 1444 ou 1446 n'a guère pu recevoir la tradition de Jan Van Eyck, mort en 1440. Quoi qu'il en soit, Antonello a visité les Flandres, s'y est assimilé la manière de Van Eyck et de Memling (celui-ci son contemporain) et aussi de Rogier Van der Weyden, dont il aurait d'ailleurs tout aussi bien pu étudier les œuvres en Italie même, où elles étaient connues et appréciées. Il a contribué à propager peut-être le procédé, et la légende s'est faite on ne sait pas comment.

Peut-être serait-ce parce que ses peintures, c'est du moins le cas de celles que l'on connaît, étaient exécutées avec un soin extraordinaire et paraissaient ainsi particulièrement rares de matière : le petit portrait d'homme dit le *Condottiere* du musée du Louvre, qui sera toujours un objet d'admiration pour la fermeté de son dessin, la nette âpreté de son caractère, la transparence de son émail ; et aussi le petit portrait en rouge du musée de Berlin, autre bijou guère moins précieux. Le *Christ* de la National Gallery est à peu de chose près le traditionnel Christ flamand que peignirent successivement les Van Eyck, Memling, Matsys lui-même. Quant au *Calvaire* du musée d'Anvers, c'est un tableau intéressant quoique tourmenté, mais qui ne vaut pas l'admirable *Saint Sébastien* du musée de Dresde, qui serait, avec un grand retable à Messine, l'œuvre capitale d'Antonello. Enfin on lui attribue un très curieux petit tableau peint avec un soin exquis et rempli de curieux accessoires, un véritable tableau

hollandais avant que la Hollande eût ce savoir et ce goût d'intimité : un *Saint Jérôme dans sa chambre*, entré depuis peu à la National Gallery. Tout cela, quoique d'un puissant intérêt, ne laisse guère la possibilité de se faire une idée



GIOVANNI BELLINI. — MADONE.

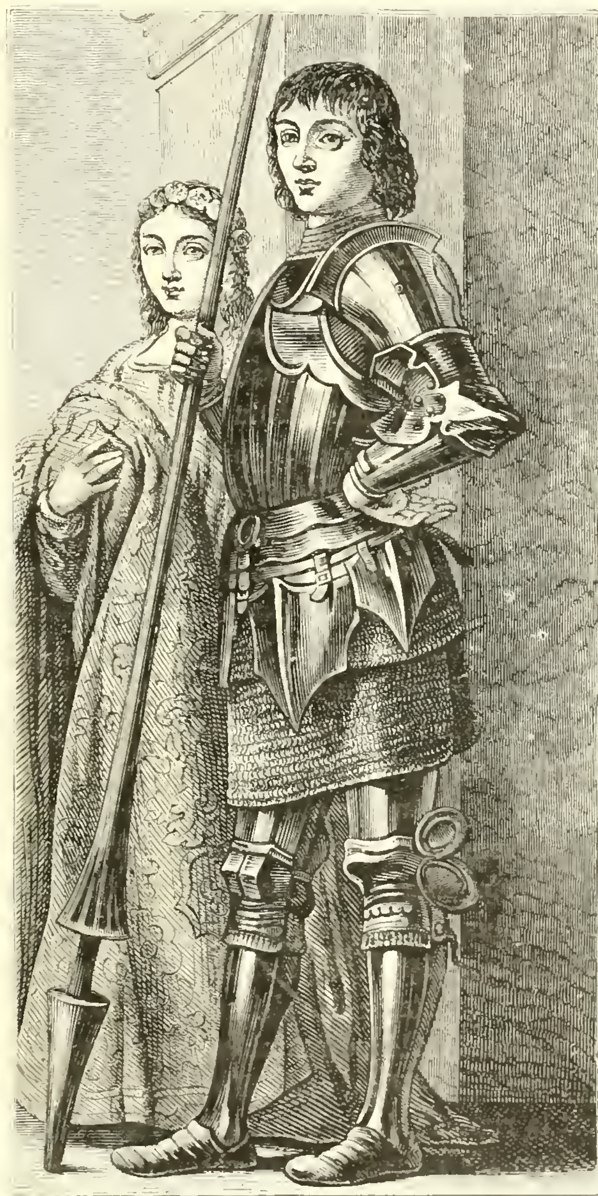
bien nette ni bien complète de la personnalité et de la carrière de l'artiste.

Crivelli est bien plus défini. C'est un peintre fort curieux, très à part dans l'école vénitienne, et on pourrait même dire qu'il ne se rattache à elle que par la naissance, et faute d'autre classification. Carlo Crivelli (1430-1495), en effet, a plus d'affinités comme style avec l'école de Squarcione, et plus exactement de

Cosimo Tura. Il rappelle également Nicolo da Foligno. De Cosimo, il garde les expressions physionomiques accentuées, les mains d'une précision extrêmement tourmentée, les types d'ascètes ; mais ce sont là aussi des caractères communs à Nicolo Alunno. Pourtant, malgré ces frappantes analogies, Crivelli s'est fait une manière à lui très saisissante ; elle consiste surtout dans l'architecture et l'ornementation de ses tableaux, véritables monuments, où le cadre n'a pas moins d'importance que la peinture même, avec ses contreforts, ses clochetons, ses gables. Puis l'ornementation en relief joue un rôle dans le costume des personnages eux-mêmes, par exemple des agrafes de manteau, des bijoux, des couronnes, ou les énormes clefs dorées qu'on voit entre les mains de saint Pierre dans un retable du musée Brera. Par ce goût de richesse, par une certaine grâce des types de Vierges et d'anges, par l'éclat de la couleur (Crivelli peint encore à la détrempe), cette complexe et charmante personnalité demeure affiliée à l'école de Murano. Mais ce n'est pas tout encore ; l'ornementation peinte, consistant en fruits, en feuillages, en oiseaux, que sais-je, tout ce qu'on peut imaginer et grouper, a des analogies avec certains motifs de décoration familiers à Mantegna. Enfin il y a entre la solennité des figures qui composent les premiers plans de ces compliqués retables à compartiments, à niches, à étages, et la spirituelle familiarité pleine de goût et d'observation fine des petites scènes qui se passent dans les fonds, un contraste non moins piquant et non moins raffiné que tout le reste. Crivelli est un isolé qui mériterait d'être étudié très longuement, et cette étude serait faite avec le plus de fruit à la National Gallery et au musée Brera, les deux seuls endroits véritablement très riches de ses plus belles œuvres. Ce Vénitien de naissance s'établit pendant longtemps dans la Marche d'Ancone ; cela n'est pas fait pour écarter l'analogie que nous avons signalée avec Nicolo da Foligno.

Nous aurions dépassé plus qu'il n'est permis le moment de parler de Bellini, et pris trop de liberté avec la chronologie, si nous ne trouvions pas encore contemporain des maîtres que nous venons d'étudier, Jacopo Bellini, le chef de la glorieuse dynastie, et si ce peintre n'avait pas plus d'un lien avec les autres écoles auxquelles nous avons fait allusion. Jacopo Bellini, en effet, essentiellement Vénitien de naissance et de tempérament, est élève de Gentile da Fabriano, et beau-père de Mantegna. Nous n'en devons pas moins remarquer que nous avons suivi un ordre plutôt fondé sur des associations d'idées et des successions de tempéraments, que sur une rigoureuse chronologie, puisque Jacopo Bellini mourut en 1464, et que ses deux fils Gentile et Giovanni naquirent en 1426 et 1427, c'est-à-dire près de vingt ans avant Antonello de Messine. Dans ces conditions il est difficile de convenir, comme cela se dit trop couramment, que les Bellini durent à Antonello une partie de leur technique, et non la moins importante.

Jacopo Bellini avait accompagné à Rome son maître et collaborateur Gentile da Fabriano ; les œuvres d'art et les édifices antiques avaient produit une grande impression sur lui, impression qu'il transmit à son gendre Mantegna. Si comme



GIOVANNI BELLINI. — SAINT GEORGES ET SAINT ÉTIENNE.

peintre nous pouvons assez difficilement le juger aujourd'hui (l'Académie de Venise ne possède de lui qu'un ouvrage de peinture, une belle *Madone* au milieu d'une multitude de chérubins), du moins nous pouvons voir combien c'était un

artiste savant, inventif, nourri de l'antiquité et attentif à la nature par les deux très beaux recueils de dessins de lui que possèdent le Louvre et le British Museum; ils montrent plus d'une analogie avec les dessins de Vittore Pisano.

Il est assez curieux de noter que les deux grands artistes que l'on considère comme les véritables fondateurs de l'école vénitienne et qui tout au moins les premiers formulent ses aspirations avec le plus de force et d'éclat, n'ont pas fait précisément leur éducation à Venise, et ne s'y sont définitivement établis qu'assez tard.

Pour Gentile (1426 ou 1427-1507), son école c'est d'abord Padoue, puis l'Orient. A Padoue, il avait pris les leçons de son père et avait travaillé avec Mantegna, plus jeune que lui, et alors débutant. Ce n'était que passé la trentième année qu'il se rendait à Venise, où une de ses premières œuvres mentionnées est la peinture en détrempe des figures colossales qui ornent les volets de l'orgue à Saint-Marc. L'Académie des Beaux-Arts possède aussi une œuvre de la même époque, un portrait en pied du *Doge Lorenzo Giustiniani*, peint en détrempe sur toile; c'est, comme les figures de saints de l'orgue, un morceau plein de grandeur mais d'austérité et qui demeure très imposant malgré son état de ruine. Pendant près d'une douzaine d'années encore, le sévère peintre padouan (on n'ose dire encore vénitien) fut occupé à restaurer les décorations de Gentile da Fabriano au Palais ducal. Sur ces entrefaites sa réputation était devenue assez considérable pour que le Sénat, sur la demande de Mahomet II, de lui envoyer le plus habile peintre de Venise, chargeât Gentile de se rendre à Constantinople. Il y partit en 1479; c'est de là vraiment qu'il allait revenir chef de l'école vénitienne. N'est-ce pas un beau spectacle d'activité et d'amour d'un art: ce peintre, à cinquante ans passés, subissant l'influence quasi magique de l'Orient et son talent se trouvant soudain assoupli et réchauffé. Quoiqu'il nous manque bien des éléments intermédiaires, car les flammes qui en 1577 anéantirent nombre des œuvres les plus importantes et les plus précieuses de la première école vénitienne, n'épargnèrent pas ses décorations de la salle du Grand Conseil, nous pouvons néanmoins constater la saisissante différence entre l'admirable portrait de Lorenzo Giustiniani et les autres tableaux de l'Académie des Beaux-Arts: la *Procession sur la place Saint-Marc*, et le *Miracle de la Sainte Croix*. Dans la première œuvre c'est la rigueur, la fermeté, mais aussi la superbe froideur de l'école de Padoue. Dans les autres, datées respectivement 1496 et 1500, la couleur est devenue plus chaude, la facture plus souple; c'est un plaisir de riches costumes, de foules, d'édifices; c'est la vie même de Venise, encore aujourd'hui reconnaissable. La formule des grands spectacles peints où triomphera l'école vénitienne est là complète, quoique réduite encore, à son expression de plus grande simplicité. Carpaccio ajoutera plus de richesse et plus de verve. Titien, dans la *Présentation de la Vierge*, y mettra une ampleur et une splendeur,

le Véronèse lui-même beaucoup plus tard enrichira encore le thème des variations d'une couleur et d'un mouvement étourdissants. Mais le fond est le même, et c'est Gentile qui l'a établi avec une solidité et une clarté admirables. Gentile avait été magnifiquement traité à Constantinople par Mahomet II : la collection de Sir Henry Layard à Venise possède une réplique du portrait qu'il fit du sultan, et on voit qu'à aucun point de vue l'artiste n'avait perdu son temps à se déplacer.



CARPACCIO. — PRÉDICATION DE SAINT ÉTIENNE.

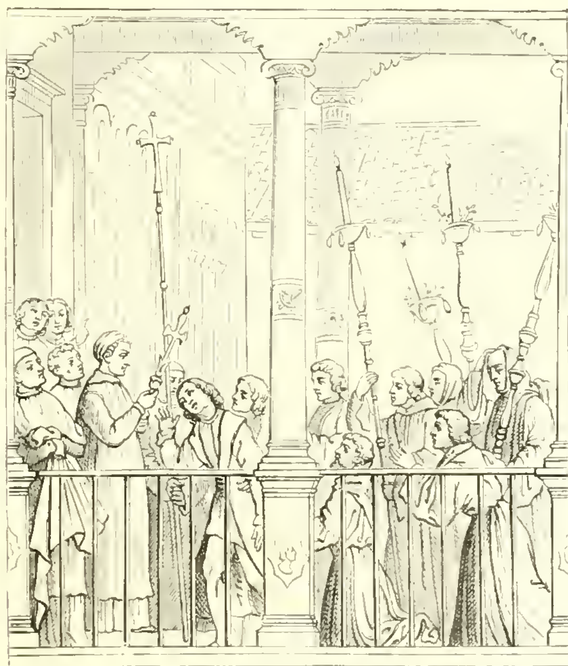
La *Prédication de saint Marc à Alexandrie*, au musée de Milan, est en même temps qu'un superbe tableau, du même genre que ceux que nous avons cités, comme le récit pictural de ses impressions d'Orient. Édifices, costumes, types, forment un ensemble étrangement pittoresque, où se détache avec une exquise saveur, le groupe des femmes voilées de blanc écoutant le prêcheur ; mais Venise est là-dessous encore.

Venise est non seulement le dessous de l'œuvre, mais encore l'épiderme, car le tableau, laissé inachevé par Gentile, avait été suivant son désir, terminé par la main toute vénitienne de Giovanni. Vénitienne! elle aussi l'était

devenue, et peut-être l'acclimatation de Giovanni Bellini est-elle un phénomène encore plus complet et plus beau que celle de Gentile. Il était né en 1427 ou 1428 ; comme son frère il avait étudié à Padoue, et là il avait eu l'éducation qui semblait le moins susceptible de l'acheminer vers un art aussi parfait d'interprétation que plein de la possession du plus pur génie vénitien. L'on se demande, avec autant d'admiration dans un cas que dans l'autre, si ce n'est pas par un tour de force de volonté ou au contraire par des dons de nature et de race vainqueurs de l'éducation la plus profondément gravée, qu'il accomplit une telle évolution. Mais non, ce n'était pas la volonté ; elle peut créer des œuvres de vigueur et de netteté, mais elle ne peut faire naître ni conquérir les qualités de charme et de chaleur, et il est plus simple d'admettre que le sang vénitien que Giovanni avait dans les veines, refroidi un temps par son éducation padouane, se réchauffa soudain et reprit toute son énergie créatrice, tout son fluide de sympathie, dès que le peintre eut remis le pied dans Venise. Mantegna semble avoir été dans les années de jeunesse encore plus son maître que son camarade et son parent ; ou plutôt ce n'était pas seulement Mantegna l'impérieux, ni même l'austère Jacopo, qui avaient pu exercer une telle influence, c'était l'atmosphère même de Padoue, les marbres antiques du Squarcione, et par-dessus tout cette grande action de Donatello, si étendue à travers l'Italie, si profonde, et dont nous n'avons pas assez fait sentir le mystère dans toute cette étude. Quoi qu'il en soit, les premières œuvres de Giovanni ont une rigueur, une sécheresse, un appuyé d'expression, tout mantegnesques. L'exemple le plus énergiquement gravé de cette manière est la *Pietà* du musée Brera : comme chez Mantegna la ride est l'élément d'expression, le marbre la matière de la forme. L'analogie est telle que pendant longtemps deux autres *Pietà* reconnues aujourd'hui de Giovanni Bellini, étaient naguère et avec vraisemblance attribuées à Mantegna.

C'est probablement vers 1460 que Giovanni vint s'établir à Venise, et il allait y accomplir son œuvre et son évolution telles, que les muranistes, les excellents et candides Bartolommeo et Antonio Vivarini, encore ses contemporains, devaient paraître retardataires ! Pour Alvise Vivarini, quoique favorisé des mêmes dons de souplesse, de couleur et d'expression, il était quelque peu éclipsé par cet actif et grand artiste. Giovanni Bellini commença par seconder son frère jusqu'au moment où celui-ci fut appelé à Constantinople, puis il continua seul les travaux du Palais ducal, puis reprit la collaboration au retour de Gentile. Mais quel chemin parcouru depuis les premières œuvres de la période padouane ! Un des plus beaux types de sa perfection lorsqu'il est devenu vraiment le premier *Vénitien* de son temps, c'est cette admirable *Vierge* de l'église de Santa Maria dei Frari. Bellini est là tout entier, avec la richesse de sa couleur, l'ampleur et la dignité de son dessin, et ce type de femme que comme tous les grands artistes

il a créé pour lui. Différente de toutes les autres, la Vierge de Giovanni Bellini n'est inférieure à aucune ; la mièvre et expressive Vierge de Botticelli, la suprêmement pure de Fra Angelico, la pure et mystérieuse de Léonard, la triste et sévère de Signorelli, la Vierge enfin de Raphaël robuste et saine, d'une pureté impeccable, obtenue presque autant par le raisonnement que par l'inspiration, peuvent être considérées comme étant parmi les plus caractéristiques, les plus inventées. Celle de Giovanni Bellini n'a pas moins de charme et de grandeur. La régularité et la fermeté de ses traits rappellent les femmes de la terre, les



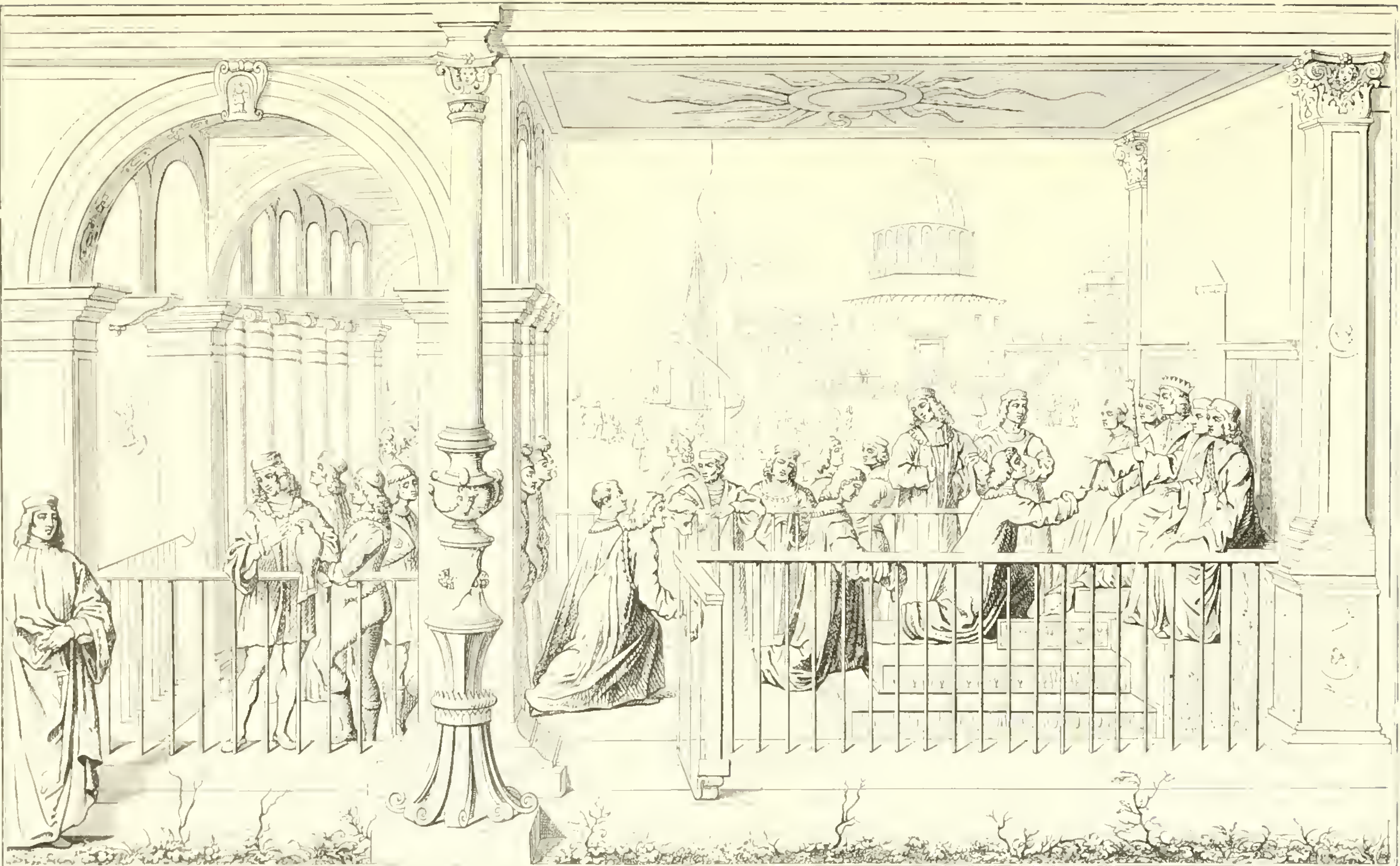
CARPACCIO. — UN DES MIRACLES DE LA SAINTE CROIX (FRAGMENT).

mères vénitiennes, mais en même temps gardent quelque chose de plus que terrestre, qui est comme un souvenir de ces Byzantins que l'on ne pouvait oublier en ce lieu. Ses yeux noirs sont fixés vers les humains, mais ils les regardent avec une telle douceur sérieuse, qu'elle n'évoque point d'idée de prose splendide, comme chez les vénitiens de plus tard, et encore moins de presque volupté maternelle, comme on le verra chez le Corrège. La Vierge de Bellini semblerait plutôt la Vierge de Cimabue qui se serait humanisée. Par le modelé superbe, par le velouté de la chair, elle est femme ; par la bienveillance un peu grave, presque triste, de l'expression, elle reste mère de Jésus. Sans énumérer ici toutes les œuvres de Giovanni Bellini, même celles qui sont à Venise, il faut du moins citer la très importante de San Zaccaria ; puis la très admirable qui est à

l'Académie des Beaux-Arts, et qui, comme les deux précédentes, est entourée de saints, majestueusement campés et dessinés ; à Vicence, en l'église Santa Corona un admirable tableau d'autel, le *Baptême du Christ* dans un vaste et limpide paysage, composition d'une coupe très libre, pas du tout archaïque. Ces peintures suffiraient, à celui qui voudrait les étudier longuement, pour pleinement posséder le génie de Giovanni dans ce qu'il a de plus doux et de plus imposant. Notre *Sainte Famille* du Louvre, quoique bien moins importante matériellement, a une belle solidité de modelé, une belle limpidité de couleur, qui peuvent déjà inspirer un grand désir de le connaître. Enfin, à la National Gallery, deux morceaux tout à fait précieux le montrent sous un jour particulier : portraitiste puissant et opulent, avec ce *Portrait du doge Leonardo Loredano*, qui unit la plus grande précision à la plus grande richesse ; puis peintre de paysages scéniques avec la *Mort de saint Pierre martyr* : ce dernier tableau par le paysage annonce vraiment Titien. Mais quels regrets ne doit-il pas exciter de la destruction de tant de grandes œuvres par le feu de 1577 ? Si ces décorations du Palais ducal avaient subsisté, qui peut dire quelle serait la vraie place des Bellini et s'ils ne seraient pas au moins proclamés égaux à Titien, à Tintoret et à Véronèse ? Quoi qu'il en soit, ce fut aussi une partie d'eux-mêmes qui se transmit à leurs grands successeurs. Ils avaient non seulement produit de vastes œuvres que nous ne connaissons plus, mais aussi une grande école qui nous console en partie de cette perte. Giovanni Bellini mourut en 1516 ; nous avons vu naguère par le témoignage de Dürer en quelle vénération et en quel éclat de probité et de génie il vivait.

La nombreuse et superbe école qui découle des deux Bellini a été ingénieusement classée suivant le tempérament des maîtres. Nous ne jurerions guère que cette classification est rigoureusement exacte. Elle consisterait à faire descendre de Giovanni, le descriptif peintre de la *Prédication de saint Marc* et de la *Procession de la Sainte Croix*, tous les peintres plus spécialement pittoresques et festivaux, depuis Carpaccio jusqu'à Véronèse ; et, d'autre part, de Gentile, le coloriste et amoureux du modelé, tous les grands maîtres des puissantes harmonies et des compositions en elles-mêmes expressives autant que pittoresques, depuis Cima jusqu'à Titien, en passant par Giorgione. Mais de telles organisations de groupes pèchent toujours par quelque côté, car il y a bien des points de contact entre tous ces maîtres, et si nous adoptons cette division pour le présent chapitre, jusqu'à Titien exclusivement, ce n'est qu'à cause de sa commodité.

Les deux plus grands de ces bellinistes, Carpaccio et Cima da Conegliano, ne sont pas des Vénitiens de naissance ; ce sont des voisins de Venise, Carpaccio né de l'autre côté de la mer, en Istrie, Cima au pied des montagnes du Frioul, merveilleusement pittoresques et colorées. Et l'on peut ajouter qu'un autre très original et très saisissant artiste, leur contemporain, Marco



CARPACCIO. — LES AMBASSADEURS DU ROI D'ANGLETERRE (HISTOIRE DE SAINTE URSULE).

Basaïti, était aussi né en dehors de Venise, dans le Frioul; et il est assez curieux de remarquer que seul parmi les très grands vénitiens, Tintoret est né dans la ville des eaux.

De Carpaccio l'on ne connaît presque rien quant à la vie; mais l'œuvre laissée est une des plus considérables et des plus surprenantes. On suppose qu'il était né vers le milieu du xve siècle et qu'il mourut après 1522; on a des raisons de croire qu'il avait été élève et collaborateur de Gentile Bellini, qu'il l'avait même peut-être accompagné à Constantinople. Mais c'est à ces indications que se ramènent les plus détaillées biographies. L'œuvre véritable de Carpaccio n'est qu'à Venise. Qui n'a vu de lui que la jolie et pittoresque *Prédication de saint Étienne*, au Louvre, un tableau d'ailleurs précieux, ou le tableau consacré au même sujet et encore plus fin d'exécution et de couleur au musée de Berlin, enfin même la grande *Madone adorée par le doge Giovanni Mocenigo* à la National Gallery, ne peut pas prétendre connaître Carpaccio. Seules, la suite de la *Vie de sainte Ursule* à l'Académie des Beaux-Arts, et celle de la *Vie de saint Georges* à San Giorgio dei Schiavoni peuvent donner une complète idée de ce captivant maître. Là seulement on peut connaître cette imagination d'une variété inépuisable, cette exécution en même temps d'une richesse et d'une forte simplicité qui n'ont point d'analogue, même dans les œuvres de Gentile Bellini, ce dessin ferme et grand, ce tour d'esprit passionné et chevaleresque, cette candeur robuste, cette observation de la vie si brillamment et si sainement interprétée.

La *Présentation au Temple*, grand et beau tableau dans la coupe archaïque et l'harmonie symétrique, qui est à l'Académie, par sa beauté, par la distinction et la fine noblesse des suivantes de la Vierge, la grâce infinie des anges qui sur leurs instruments jouent l'accompagnement obligé, peut préparer à la commotion de surprise et de plaisir que l'on va ressentir à lire cette *Vie de sainte Ursule*. On a eu, au musée, il y a deux ans, l'idée heureuse de réunir dans une même salle polygonale les neuf vastes compositions et de reconstituer ainsi l'ensemble exécuté en 1490-95 pour la *Scuola di Santa Orsola*. On ne saurait imaginer drame plus attachant, plus admirablement conté. Il faudrait avoir la place nécessaire pour analyser cette suite comme nous avons pu le faire de la *Châsse de sainte Ursule* à Bruges et comparer longuement l'œuvre du vénitien avec celle de Memling. Le grand flamand est la grâce et l'ingénuité même; il nous attendrit à force de naïveté et de fraîcheur. Là tout est différent; tout est spectacles princiers, tout est architectures étranges, costumes et attifements beaux à voir. L'un est un conteur candide et ravissamment ignorant, ramenant l'histoire et les aventures de la Sainte à la vie et à la démarche d'une petite Flamande blonde et rose de son clocher. L'autre n'ignore rien; il a vu tous les pays, est entré dans tous les palais; il en a inventé, comme tout voyageur qui sait son devoir et qui tient à être à la hauteur de sa réputation. L'un a des légèretés et

des transparences et des délicatesses de miniature pour un missel ; l'autre est un riche et robuste peintre qui construit avec une solidité, agence avec une variété et dessine avec une fermeté que l'on ne connaissait pas encore dans l'école. Il n'y a vraiment dans les écoles que les âges intermédiaires entre la prime jeunesse et la maturité pour avoir de ces audaces intrépides, de ces élans sûrs d'eux-mêmes, de ces vues nettes et décisives des choses, traduites



CARPACCIO. — SAINT JOACHIM, AVEC SAINTE ANNE, SAINT LOUIS ET SAINTE URSULE

avec un savoir déjà supérieur mais qui ne soupçonne pas encore sa force. Cela est assez ferme pour échapper au reproche de sécheresse, et vraiment riche de couleur, sans atteindre encore aux magnificences de soleil couchant qu'allumeront Titien, Tintoret et Veronèse. En un mot, c'est, entre les Bellini et Titien, comme une hardie aventure, un intermède étrange et délicieux de la peinture vénitienne, mais intermède qui tient au sujet principal par maints ressorts cachés et subtils.

Les ambassadeurs d'Angleterre arrivent auprès du roi Téonat, et sainte

Ursule explique à son père attristé pourquoi il doit accepter la demande du fils du roi anglais; les ambassadeurs repartent, rendent leur réponse, et tout cela se passe dans de beaux palais au riche et simple décor. Puis c'est la rencontre des deux fiancés, leur départ, au milieu d'un cortège de brillants parents ou serviteurs avec de belles vues de villes accidentées, et vraies, et rêvées, pour décor de ces scènes déchirantes et seigneuriales. C'est après cela l'arrivée à Rome, la sainte, son jeune et blond époux, agenouillés devant le pape Ciriaque; une Rome curieusement interprétée, fondue avec le lieu même d'un débarquement ou d'un réembarquement, on ne sait au juste avec ces savants conteurs; le château Saint-Ange au fond, au premier plan un port tout planté de mâts et de voiles, bref un de ces ports et une de ces Rome, tels que seul Shakespeare devait un siècle plus tard en explorer dans ses voyages imaginatifs en Bohème, en Italie, ou dans les Ardennes.

En vérité, il y a maintes analogies entre Carpaccio et Shakespeare, et c'est à croire à je ne sais quelles métempsycoses. Même sens du drame, même netteté dans la mise en scène jusque dans les moindres détails, si spirituellement conçus et exécutés, de la figuration; même mélange de splendide et de familier, d'amusant et de terrible, de vraisemblable et d'inventé avec une géniale audace ; mêmes alternances de mélodies infiniment pures et d'effrayantes tueries.

La pure mélodie, c'est ce *Songe de sainte Ursule*, qui est une des plus inoubliables créations de la peinture italienne : la sainte aux cheveux d'or, couchée dans son lit, et à laquelle apparaît, éclairé par la lumière matinale, l'ange qui lui annonce le martyre. A quelle simplicité ne s'est pas élevé le peintre de ces fêtes, de ces douleurs et de ces gloires. Cette entrée de l'ange, si beau, si simple, est une de ces trouvailles foudroyantes des seuls très grands poètes! Puis, le contraste à cette page toute virginale et toute poignante de calme, c'est l'horreur des massacres après l'arrivée à Cologne; les vierges blondes que les soldats prennent aux cheveux, coupent en deux d'un coup de sabre, percent et transpercent, mêlée sans pitié, décrite avec une telle fureur que le bon Memling y eût été pris et n'eût pas cru qu'il s'agissait là de peinture. Enfin, après les touchantes funérailles de la sainte, c'est un dernier tableau, incroyable, l'*Apothéose de sainte Ursule*, un véritable bouquet de Vierges, offert à Dieu le Père, bouquet de beautés, de jeunesses, de puretés, bouquet d'yeux bleus, de tresses dorées, de bouches vermeilles, parmi des vols d'anges, des fleurs, des lacs, des jardins, des collines lointaines, baignées d'azur. On ne sait que dire de l'homme qui a rêvé et réalisé cela avec une pareille netteté et richesse.

Il faudrait encore dire la curiosité de ce tableau, le *Massacre des chrétiens au mont Ararat*, thème que nous avons vu traité par Dürer; dire aussi

quel peintre superbe de la vie vénitienne, égal à Gentile, se montre Carpaccio dans le *Miracle de la Sainte Croix*; enfin résumer la suite de la *Vie de saint Georges* non moins étonnante quoique moins importante matériellement, visions fantastiques et chevaleresques, — le combat de saint Georges et du monstre est un des plus beaux contes fantastiques qui aient été contés en peinture, — mais cette *Sainte Ursule* domine tout. C'est une œuvre unique. Carpaccio y a vu plus encore le côté romanesque que le côté pieux, c'est possible, mais nous n'avons pas à le lui reprocher; le songe de la sainte et son apothéose disent tout ce qu'il



CIMA DA CONEGLIANO. — SAINTS.

faut dire aux âmes religieuses, et pour le reste, il demeure aux amoureux d'images comme le plus vivant, le plus varié, le plus noble poème légendaire créé par artiste italien, avec les ravissants et riants récits de Benozzo Gozzoli, qui mourait au moment où Carpaccio finissait de dire cette histoire.

Auprès de la magnificence de ce narrateur, que reste-t-il à Cima da Conegliano pour nous captiver? Le soin extrême de l'exécution, la beauté de la couleur, le charme d'une expression personnelle, la transparence et la finesse des paysages, enfin tout ce par quoi peut plaire une sorte de Lorenzo di Credi vénitien. Il a, par rapport à Carpaccio, conservé une sorte de candeur et de fraîcheur attentive, très muraniste, et toute vraisemblance est donnée à l'hypothèse qui le fait élève d'Alvise Vivarini, le noble et charmant maître un peu effacé par son grand

rival Giovanni Bellini, et dépassé par son élève Cima, mais dont on ne saurait trop dire le mérite. Mais Cima, quoique participant de l'un et de l'autre maître, possède une originalité toute de douceur et de calme ; il a inventé un type de femme lui aussi, moins imposant sans doute que celui de Giovanni Bellini et même tant soit peu humble et familier, avec sa petite tête ronde de paysanne, à laquelle l'exécution seule donne de la suavité ; mais ce type est reconnaissable entre tous, et l'on peut voir au Louvre dans notre magnifique tableau de la *Vierge entre Madeleine et saint Jean-Baptiste*, assise sous un dais, se détachant sur un si beau fond de paysage, combien ce type dit de bonté et de maternité toute simple. J'insiste particulièrement sur l'analogie avec Lorenzo di Credi. C'est le même souci de peindre avec des matières précieuses, et de les travailler avec un soin qui rende l'ouvrage essentiellement durable ; c'est la même production plus désireuse de perfection que de quantité ; enfin le même éclat de couleur et la même beauté d'émail. Peut-être Lorenzo avait-il plus de distinction, d'aristocratie dans la ligne, c'est un florentin ; mais Cima possède plus de richesse et de chaleur dans le coloris, c'est un vénitien. Il a aussi déjà une remarquable notion de l'enveloppe : sa peinture, malgré la netteté et la précision, est dépourvue de toute sécheresse, et son modelé, pour ne rien perdre de sa fermeté, est déjà d'un moelleux qui nous met sur le chemin de Giorgione.

Parmi les autres très belles œuvres de Cima, *Saint Pierre sur le trône*, au musée Brera, atteint une majesté toute particulière ; pour l'importance des dimensions, la beauté supérieure de chaque figure qui la compose, la *Madone* de l'Académie de Venise, entre saint Sébastien, saint Georges, saint Nicolas, saint Antoine abbé, et saintes Catherine et Lucie, est également à mettre hors de pair. Mais peut-être en ce musée de Venise, malgré la difficulté de choisir entre plus d'une autre belle œuvre, l'*Incrédulité de saint Thomas* doit-elle l'emporter sur tous les autres tableaux de Cima : c'est un de ses plus fermes et de ses plus expressifs, et d'une harmonie toute particulière où domine le blanc, rehaussé de vert, de rouge et d'azur, une composition enfin d'une simplicité vraiment imposante. La Madonna dell' Orto possède également une œuvre très importante de lui, ainsi que l'église San Giovanni in Bragora un *Baptême du Christ* où le paysage est de toute beauté ; au musée de Vicence est une *Vierge sous la treille*, peinture en détrempe, une de ses premières œuvres, très fine, endommagée par le temps mais heureusement respectée par la main des hommes, qui n'ont pas cherché à lui infliger de restauration ; enfin les musées de Berlin, Dresde, Francfort, et la National Gallery (avec quatre peintures des plus significatives) n'ont pas à nous envier trop notre superbe Vierge.

On ne sait rien de la vie de Cima, on ignore même les dates de sa naissance et de sa mort, dont les dates peuvent être supposées à peu près 1460 et 1518.

Mais c'est un de ces artistes dont l'œuvre apporte le plus de charme et sur lesquels on éprouve le moins de besoin de connaître des anecdotes.

Une place toute particulière doit être faite aussi à un maître très énigmatique et qui s'empare très impérieusement de la curiosité. Sur celui-ci, ce Marco



CIMA DA CONEGLIANO. — LA VIERGE ENTRE SAINT JEAN ET SAINTE MADELEINE.

Basaïti, on voudrait connaître maint détail ; il est si singulièrement énergique et si superbement bizarre, que l'on ne peut se l'imaginer banal, ou seulement appliqué à une besogne tranquille et candide, sans souci, sans orages. L'homme qui innovait ces coupes de paysages libres et puissantes, ces compositions émancipées de toute symétrie, présentées même d'une façon si moderne, qu'à

part la beauté de l'exécution, la savante et complexe technique, on jurerait ses œuvres peintes de notre temps, l'homme enfin qui se complaisait à ces harmonies tranchantes comme un acier, ne pouvait être qu'un caractère indépendant, sauvage même, un esprit sévère, tourmenté, d'une particulière grandeur de vision. Il est tout entier dans ces deux tableaux de l'Académie des Beaux-Arts, le *Christ au jardin des Oliviers*, et la *Vocation des fils de Zébédée* (il se trouve un tableau du même genre sur le même sujet au musée de Vienne, mais en dimension réduite). Ses sveltes, nerveuses, farouches silhouettes, ses paysages, qui ont une beauté à la fois sauvage et limpide, les mêmes que ceux qui étaient chers à Cima da Conegliano, mais vus sous un aspect fier et triste, enfin, une composition sévère et dramatique, voilà des qualités saisissantes, inattendues, dans cette école vénitienne où tout est exubérance, insouciance de fête, ou passion pour les harmonies vermeilles et dorées, et éloignement pour ce qui fait justement une beauté dans l'œuvre de Basaïti : un sentiment sombre et contenu, des harmonies glaciales, métalliques. Et pourtant il est aussi vénitien à sa manière, et il a ses moments de lumière et d'abandon : par exemple dans la *Vierge berçant l'enfant Jésus* de la National Gallery. Marco Basaïti, ou Baxaïti (lui-même nous a égarés sur l'orthographe exacte de son nom) avait été élève d'Alvise Vivarini; c'est un Vivarini révolté et noir, en même temps qu'un amoureux des solitudes. Qui sait si l'étrange petit paysage vénitien exposé à la National Gallery sans nom d'auteur, étrange de motif et plus étrange encore parce qu'il est peut-être le seul paysage pur que les anciens maîtres aient laissé, n'est pas de ce fils de Grecs, de ce montagnard prime-sautier, acclimaté Vénitien parce qu'on ne pouvait pas ne pas l'être une fois qu'on avait travaillé à Venise?

Et maintenant, des artistes cependant bien dignes d'intérêt et d'étude, vont être forcément l'objet d'une simple mention, quand des maîtres tels que Cima, Carpaccio, les Bellini même auront été si sommairement analysés, et quand des colosses tels que Titien, le Tintoret et le Véronèse les trois grands Doges de la peinture au XVI[e] siècle, nous attirent.

A la suite de Gentile Bellini et de Carpaccio, l'on doit citer Giovanni Mansueti, autre très beau peintre de la vie vénitienne, de processions, miracles de la Sainte Croix, avec grands renforts de costumeries et d'édifices: Mansueti a une couleur très riche et très chaude. Lazzaro Sebastiani, élève de Carpaccio (un beau tableau en la cathédrale de Murano et un épisode de l'histoire de la Sainte Croix, à l'Académie des Beaux-Arts, tout à fait dans la note de Gentile) se rattache au même groupe. Marco Marziale, né vers 1440, est également, si l'on en juge par les *Pèlerins d'Emmaüs*, de l'Académie des Beaux-Arts, un peintre extrêmement curieux, épris d'originalités, de types exceptionnels, de costumeries étranges, de choses de l'Orient, en même temps dessinateur précis



CIMA DA CONEGLIANO. — LA MADONE AUX SIX SAINTS.

et exécutant soigneux. Il paraît avoir été élève de Carpaccio et avoir approché Dürer.

On peut d'autre part, si l'on veut, mais en tenant compte des restrictions



CIMA DA CONEGLIANO. — L'INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS.

faites plus haut, considérer comme de l'entourage ou de la suite de Giovanni Bellini, Marco Bello et Andrea Previtali, Vicenzo Catena de Trévise, Francesco Bissolo, Piero Maria Pennacchi, Girolamo da Treviso et Benedetto Diana.

Tous ces bellinistes sont très remarquables ; certains, comme Vicenzo Catena, sont d'excellents portraitistes. Bissolo (1492-1530) est un coloriste extrêmement harmonieux, et de Previtali, Bergame conserve, en l'église San Spirito, des tableaux d'autel très remarquables.

Faute de meilleure classification, nous rattacherons encore à cette belle pléiade Bartolommeo Montagna, de Vicence (1480-1523), un maître excellent, vigoureux, chaleureux, d'une grande dignité et qui a su imiter sans servilité Giovanni Bellini. Sa *Madone* du musée Brera, entre quatre saints magnifiques, et assise sur un trône avec trois jolis anges musiquant sur les marches, est une page vraiment imposante, d'une belle couleur et d'un grand style. Sa ville natale possède également de belles œuvres de lui. Au musée, c'est une *Vierge trônant, avec quatre saints*, une *Adoration de l'enfant Jésus* et deux autres peintures. A l'église Santa Corona, c'est une admirable peinture représentant cinq saintes et saints du plus grand style et de la plus grave couleur. Enfin, entre autres œuvres, la Chartreuse de Pavie possède aussi un superbe tableau d'autel de Bartolommeo Montagna. Il faudrait aussi mentionner parmi les peintres de Vicence Buonconsiglio, de qui le musée de la ville possède une *Pietà* du plus haut tragique. Ces beaux maîtres pour ainsi dire donnent la main au majestueux et grave Borgognone ; ils sont comme un passage noble et sévère, un intermède un peu rude, mais grand, entre le décor de fête de Venise et l'envahissante douceur des plaines lombardes.

CHAPITRE XII

L'énigme de Giorgione. — Titien.

Il n'est pas prouvé qu'en Italie on savait peindre avant l'arrivée de Titien. Sans doute l'on savait, comme dans aucun autre pays, jeter sur les murailles ou exécuter sur les panneaux de magnifiques images en couleur. Un Fra Angelico créait des miniatures qui transportaient de ravissement; un Benozzo Gozzoli racontait de mirifiques histoires, et un Ghirlandajo sculptait des portraits en orfèvre excellent; un Signorelli, pour ses âpres visions, ses foules de figures dessinées avec une force et un style grandioses, faisait appel à quelque coloration pour rehausser ces grisailles; le *Jugement dernier* de Michel-Ange et les fresques de la *Genèse* n'étaient elles-mêmes que d'immenses grisailles colorées. Raphaël, plus fleuri dans ces sortes de rehauts, était avant tout un dessinateur qui ne croyait pas pouvoir se passer de ce luxe. Et il en était de même de tous les autres, même Masaccio, même Piero della Francesca, qui s'était pourtant bien soucié de la qualité lumineuse des corps aux diverses distances dans l'atmosphère, et même peut-être, — cela est bien dangereux à dire! — même peut-être Léonard de Vinci, qui avait pourtant le premier lancé la peinture dans des voies nouvelles. Léonard, qui avait découvert et donné la formule définitive des recherches du modelé, était encore plus un dessinateur admirable, un estompeur prodigieux, qu'un peintre dans le sens formel du mot, — nous ne cherchons pas encore si c'est une supériorité ou une décadence d'être seulement un peintre, — et la preuve c'est que pour avoir subi une espèce d'évaporation des éléments colorés proprement dits, ses œuvres n'ont rien perdu. Il suffit à cet égard de comparer la *Joconde* du Louvre et sa répétition aux couleurs bien plus vives qui est au musée de Madrid; la *Vierge aux rochers* du Louvre et celle de la National Gallery, où les tons subsistent plus déterminés, enfin la *Sainte Anne* du Louvre et le pur et simple dessin en noir et blanc de la Royal Academy. Ce

sont ceux qui ont le plus perdu leur couleur qui demeurent les plus admirables. Tous les autres artistes ont été soit des mosaïstes extraordinaires sans le moyen de la mosaïque (Cimabué et Giotto), des émailleurs merveilleux, des orfèvres, des sculpteurs en peinture. Mais quoique tous de très grands peintres, car il serait ridicule de prendre cette théorie absolument au pied de la lettre, pas un seul *peintre* à la façon de Titien. Léonard de Vinci avait fait faire un pas immense aux arts du dessin, mais quelque géant qu'il fût, il fallait encore un autre géant pour faire faire à la peinture le même pas dans le domaine de la couleur. Un seul homme, si grand qu'il fût, ne pouvait user dans une seule vie humaine,



TITIEN. — LAURA DE' DIANTI.

la même force à cette double recherche. L'autre géant fut Titien. Et, je le répète, lorsqu'on examine son œuvre, on doute qu'avant lui la peinture fût complètement inventée.

Je vais au Louvre ; je ne vois rien de pareil ; et je vais dans n'importe quel musée, dans n'importe quel édifice d'Italie ou d'ailleurs, j'ai la même évidence. Je vois bien Giorgione et le Corrège, mais je me rappelle aussitôt que Gorgione était littéralement le contemporain de Titien, et que le Corrège est né près de vingt ans après lui.

Cela me suffit, et je vous dis que rien de pareil n'existait auparavant d'une manière égale, et quels que fussent les acheminements, quelque richesse de couleur et quelque suavité de touche qu'eussent apporté les muranistes, puis Giovanni Bellini, puis le ravissant Cima. Rien de pareil n'avait été dit.

même dans les plus chauds et les plus savamment modelés parmi les portraits de Raphaël.

Au Louvre, je vois ce portrait de l'*Homme au gant*, et mon premier mouvement est de croire que c'est le dernier mot de la facture simple, pour ne pas dire sommaire, et même, si j'ai trop dans le souvenir les précieuses orfèvreries des quattrocentistes, de la facture brutale. Tout cela paraît fait du premier coup et à larges plans ; les cheveux et les vêtements d'une plaque de noir, la lingerie d'un travail un peu plus détaillé mais guère moins expéditif, les sourcils d'un trait de pinceau, le modelé du visage de larges demi-teintes. Si, d'une manière plus précise, je compare ce portrait au *Condottiere* d'Antonello de Messine, ou bien au portrait d'homme en noir naguère attribué à Francia, ceux-ci me donnent (toujours sans analyse) l'impression d'une chose qui a demandé infiniment de soin et de patience, de minutie, de polissage, d'un travail avec des instruments fins comme des aiguilles et doux comme des cheveux de femme. L'autre au contraire me semble brossé en une séance, avec du noir, du blanc, du rouge brun, pris en abondance dans des seaux. Et alors, si je ne regarde pas plus attentivement, je ne comprends pas pourquoi cet *Homme au gant* me donne une impression de vie aussi grande, et même à mon gré beaucoup plus grande que ces admirables émaux, où tout est pourtant si scrupuleusement calculé pour copier les effets du relief. Mais je regarde de plus près, et je vois que dans ce si simple portrait d'homme le calcul n'est pas moins évident, et que même tout est calculé, puisque rien d'essentiel n'a été omis et que chaque chose se trouve merveilleusement à sa place ; sous la simplicité apparente, je découvre une complexité faite de justesse dans la force. Ces grands plans du front, des joues, se trouvent reliés par de très sobres gradations qui d'abord m'avaient échappé. Pour qu'un œil, largement ouvert, regarde ainsi avec sa prunelle noire, il faut que le dessin en soit surprenant de netteté et d'à-propos ; pour que cette bouche si ferme paraisse appuyée dans une volonté, entre ce menton d'une si fière ligne et ces joues nettes et pleines, il faut que le modelé soit d'une sûreté et en même temps d'une robuste délicatesse, qui, pour ne pas se faire valoir aux dépens de l'expression, n'en soient pas moins singulièrement étudiées et raisonnées. Ce front, ces yeux, je les interroge, je les admire comme l'image d'un homme et comme l'œuvre d'un peintre, et les moyens que je vois employés pour me causer cette sensation, je ne les avais pas rencontrés encore.

De là, je n'ai qu'un pas à faire pour contempler cette *Mise au tombeau*, toute différente d'aspect, mais qui visiblement encore provient de cette main puissante, inconnue. Bien d'autres pages pathétiques m'avaient tour à tour serré le cœur, fait verser des larmes d'attendrissement pieux ou d'amertume, de retour sur moi-même, car j'avais eu affaire à des esprits d'une suprême éloquence, à des saint François d'Assise, à des Savonarole, à des Dante de la peinture ; à des



TITIEN. — TABLEAU VOTIF DE LA FAMILLE PESARO.

hommes qui, comme ce Donatello dont ils avaient subi l'influence impérieuse, parlaient à mon esprit par des spectacles de douleurs, de contemplation, d'héroïsme ou de mortification, par des lignes vives et des couleurs tranchées; mais jamais encore on ne m'avait suggéré l'idée du plus grand drame par des moyens de luxe et de fête; jamais surtout comme dans cette page tragique, sombre et chaude, on n'avait fait de moi comme un spectateur mêlé à la scène, que dis-je? comme un des acteurs! car je n'aurais, je le sens, qu'à étendre la main pour sentir bruisser contre moi la moire qui vêt cette Vierge, pour sentir ruisseler la sueur de ces porteurs, pour moi-même aider à supporter un peu de leur blafard et lourd fardeau, puisque cela se passe dans l'air même que je respire. Et pourtant, ces personnages qui tous vivent d'une vie si réelle et si tangible, ces êtres de muscles, de peau, de cheveux, en tout semblables à tout ce que j'ai vu ou pu voir, ce coin de nature où ils se meuvent, ce massif de feuillage, ce sol, éclairés par un ciel opulent et dramatique, tout cela quoique vrai, quoique matériellement vrai, m'apparaît d'une beauté supérieure. Ces trois hommes : cet homme barbu, cet homme crépu, cet homme aux cheveux ras, qui pourraient être des portefaix rencontrés tout à l'heure sur quelque place publique, portant un camarade blessé, tué, avec des précautions gauches, avec l'angoisse humaine qui étreint les plus durs, sont pourtant visiblement les magnifiques acteurs d'une scène plus qu'ordinairement émouvante. Ces deux femmes sont admirablement belles sans avoir rien de la beauté; elles sont *peuple* comme les trois hommes, comme ce mort si mort; elles sont peuple, ou plutôt humanité, mais humanité prise sur le fait, avec les yeux gonflés et rougis tant les larmes en ont coulé, des cheveux défaits, des vêtements dérangés, de grands gestes vrais qui ne se surveillent pas.

Pourquoi tout cela est-il si beau? Le peintre a pu le voir beau comme le premier passant un peu sensible a pu voir beau un groupe rencontré soudain quelque soir. Les ombres jouaient sur les visages, en accentuant les traits et l'expression, le ciel empourpré faisait paraître plus brunes et plus sanguines la chair des vivants, et la nuit déjà tombée sur la terre, plus livide la chair du mort. Mais tout cela vu, rencontré, imaginé, il a fallu le refaire et par des moyens que je n'avais pas encore constatés. Des haillons rouges, ou bruns, ou jaunes, un bout de linceul blanc, et sur les épaules et la tête de la Vierge une draperie bleue jetée comme une cape, humble et splendide vêtement, note extraordinaire, qui chatoie tristement sur le bleu plus chaud du ciel, à la fois richesse et sanglot. Une loque quadrillée, autour du cou d'un porteur, traînant jusqu'à terre, joue un rôle dans cette vigoureuse harmonie si soutenue; ces rouges, ces bleus, ces étoffes de pauvres, ces carnations de rustres, qui m'en avait révélé la splendeur, qui en avait fait un spectacle emplissant les yeux d'aussi chaudes lueurs, émouvant le cœur d'aussi pathétiques effluves? Personne;

et jamais des moyens aussi frugaux, visiblement de la peinture, des pâtes grasse-



TITIEN. — LA MISE AU TOMBEAU.

ment mêlées à de l'huile et revêtant la toile d'un enduit gluant. Et à côté de cela les plus brillants émaux paraissent froids et ternes, les ors, les vrais fonds

d'or des primitifs semblent pauvres. Qu'est-ce donc encore que l'ouvrier qui produit tant d'effet à si peu de frais ; qu'est-ce que l'artiste qui secoue pareillement avec de tels auxiliaires?

Je me transporte maintenant à Londres, à la National Gallery, et dès l'entrée dans une salle, je suis impérieusement saisi encore par des œuvres de la même main, reconnaissable entre toutes, et qui se sert pourtant d'éléments qu'on ne saurait définir, ou qui ne valent même pas la peine d'être définis. Ces deux œuvres, vous ne les avez vues, comme moi, en arrivant, qu'une minute, moins encore, et jamais plus vous ne les oublierez. Vous auriez, aussitôt les peintures entrevues, l'espace même d'un éclair, mis les mains devant vos yeux, tourné le dos, pris la fuite! vous garderiez jusqu'à la fin de votre vie le souvenir ineffaçable de votre impression. Quand vous le voudriez, réapparaîtraient devant vos yeux cette *Sainte Famille* avec la Vierge bleue, se détachant sur les montagnes bleues, un bleu pourtant bien gros, bien simple, peut-être celui d'une blouse de paysan, d'un tablier de servante, et qui vous a soudain révélé quelque chose d'inouï, que personne n'a jamais refait et ne pourra refaire, une intense douceur de repos et de nature ; et cette *Bacchanale* ou plutôt ce *Bacchus et Ariadne*, cet incendie païen de chairs, de grappes, de pampres, de pourpres, de tigres, ces mouvements de bêtes divines, ces formes effroyablement riches et belles, cette orgie de ciel et de forêts, de chasses et de vin, vin dans le ciel, vin écrasé avec les grappes sur les visages et les membres, vin imprégnant la terre ; cette poursuite folle d'une nymphe par un dieu enflammé qui se jette à bas de son char comme s'il avait à sauter du haut du ciel ; enfin on ne sait quelle couleur et quel souffle, quels mugissements d'hommes et quels rires de fauves. Sereine ivresse d'azur de la Vierge bleue, rouge ivresse de folie de la bacchanale, cet homme les a encore évoquées avec les mêmes grasses et gluantes matières, d'une façon semblable, mais autre, d'une main constante, mais d'un effet différent.

De là, mes pas, ou mon souvenir, me transportent à Venise, et cet homme extraordinaire que je connaissais si bien, qui m'avait ravi en une minute comme en cent heures, je vois que je ne le connaissais pas du tout. Voici l'*Assunta*, cette *Assomption de la Vierge* que Michel-Ange n'avait pas vue, car il aurait crié sur la place publique qu'il s'était trompé lorsqu'il disait que « Titien malheureusement ne savait pas aussi bien dessiner que peindre, sans quoi il eût fait des miracles ». Oui, Michel-Ange se serait rétracté, car cette *Assunta* est dessinée avec une force prodigieuse, *déconcertante* c'est le mot. Lorsqu'on arrive à Venise, la mémoire pleine de ces choses du Louvre, de Londres, de Venise même (si l'on a commencé par d'autres œuvres, ou d'autres salles), on ne comprend pas ce tableau tout d'abord ; on ne retrouve pas son Titien, l'œuvre paraît solennelle, apprêtée, presque lourde! Mais quand on la comprend mieux, comme elle est italienne! Quel dessin immense, quel intensité de couleur dans cette



TITIEN. — MARTYRE DE SAINT PIERRE.

simplicité de tons que Titien a voulue, qu'il a dégagée de toutes les séductions des chatoiements et des reflets ! Homme surprenant, toujours égal à lui-même et pourtant si différent dans ses manifestations : les unes s'abattent sur vous, les autres ont besoin d'être étudiées et méditées ; tandis que la *Mise au tombeau*, la *Bacchanale*, la Vierge bleue, vous éblouissaient à jamais à peine entrevues, l'*Homme au gant*, l'*Assunta* ne vous ont livré qu'à la longue leur secret. Et pourtant c'était toujours Titien, ce Titien que voici de nouveau avec une œuvre splendide, considérable, cette fois non seulement par l'exécution, mais aussi par les dimensions, le nombre des personnages, cette *Présentation de la Vierge au Temple*, qui est une toile-type, le point de départ de toutes les immenses compositions que multiplieront avec une si luxueuse frénésie Tintoret et le Véronèse.

Je n'oublie pas Ghirlandajo et mes beaux narrateurs florentins : les portraits excellents et saisissants que Benozzo Gozzoli avait groupés d'un contour si net et d'une couleur si claire, si transparente, sur les murs du Campo Santo de Pise ; je vais même plus loin ; je ressens l'irréparable regret de ces compositions considérables, que sur les parois mêmes du Palais ducal, avaient à Venise accumulées Gentile da Fabriano, Vittore Pisano, Gentile et Giovanni Bellini, et dont rien, absolument rien ne conserve le souvenir, ne peut donner une idée, pas même peut-être l'extraordinaire suite de *Sainte Ursule* de Carpaccio. Mais enfin, cette *Présentation*, c'est, par rapport aux spectacles colossaux mais fiévreux de Tintoret, splendides mais vides de Véronèse, tout ce qui me représente l'aboutissement de l'ancienne Venise à jamais disparue, comme l'*Assunta* est la fille extraordinaire de la sévère et majestueuse Vierge de Giovanni Bellini. Cette *Presentazione*, d'une coupe si théâtrale et si naturelle, cette toute petite fillette bleue, comme une petite flamme bleue qu'on verrait en plein jour et qui serait en même temps une petite fille, montant les degrés du très haut escalier, vers le grand prêtre, tandis que sur la place se pressent, dans leur sévère costume rouge et noir, des sénateurs, dans leurs pauvres attifements, des gens du peuple, admirables portraits vivants, — et que toute la composition présente le luxe inouï d'un double paysage, paysage de ville avec ses palais et ses portiques, paysage d'horizon et de ciel avec ses montagnes lointaines et ses amoncellements de nuages, aussi éblouissants l'un que l'autre, — cette toile, c'est une des pages les plus belles et les plus palpables de la peinture. Le petit catalogue du musée de Venise le dit avec une précision et une finesse charmantes ; il faut se hâter de le citer : de la littérature de catalogue n'a point souvent l'harmonie et la justesse d'une telle phrase : « *Tutta la simplicità della vita, accanto alla più splendida richezza e al più vivo fulgore veneziano ; la virtù e il sogno manifestati con la evidenza di una apparizione.* » Oui, c'est la vie même, unie à la plus riche splendeur vénitienne, et cet accord c'est Titien qui le premier l'a réalisé avec

une telle force et harmonie et c'est pour cela, encore une fois, que l'on n'avait jamais peint de la sorte, et que la peinture n'était pas complètement inventée tant qu'elle n'avait pas donné cet accord.

Ici, nous ne voulons pas qu'on puisse supposer que nous poussons l'admiration jusqu'à l'injustice, ou bien jusqu'à l'ignorance. Il est un nom que nous aurions pu prononcer dans le chapitre précédent, et que dans beaucoup d'histoires de la peinture on inscrit avant celui de Titien, au seuil même de l'école vénitienne du XVI[e] siècle, celui de Giorgio Barbarelli, de Giorgione. A Giorgione l'on attribue, ou l'on a longtemps attribué, tout l'honneur du modelé dans la couleur tel que nous l'admirons dans Titien, et qui est la conséquence naturelle de ce modelé dans le dessin qui était l'œuvre, la trouvaille sublime de Léonard. Giorgione est chez nous également l'objet d'un respect religieux parce que nous possédons deux tableaux précieux de l'école vénitienne, qui aujourd'hui lui sont contestés par l'érudition : le *Concert champêtre* et la *Sainte Famille avec saint Sébastien*. Les légendes valent quelquefois mieux que l'histoire, et en tous les cas, elles ont la vie plus tenace ; une fois enracinées dans la foule, elles ne se déracinent jamais, même après toutes les démonstrations : qui sait si elles ne sont pas aussi vraies, et plus que l'histoire la plus rigoureuse et la plus probante? Le passant, et même l'artiste qui ne se soucie pas de critique, n'admettront jamais que nos Giorgione ne sont pas de Giorgione.

Ce *Concert champêtre* est sans doute un admirable tableau. Titien l'aurait signé pour le paysage, Corrège pour le nu. Si ce tableau, que nous nous garderons de décrire, était prouvé peint dix ans avant que Titien eût commencé de peindre, ce serait non seulement l'œuvre adorable que c'est, mais encore un événement considérable dans l'histoire de l'art. De même pour la *Sainte Famille* qui, bien que d'une construction un peu hésitante, d'un caractère un peu flottant et vague, est cependant merveilleuse de modelé et de chaude harmonie. On donne la *Sainte Famille* à un belliniste, Pellegrino di San Daniele, et pour le *Concert chmpêtre*, on n'a que l'embarras du choix entre les attributions. Ils demeureraient de la sorte, non plus des œuvres ayant une importance de point de départ, mais des morceaux précieux et rares dans une production déterminée. Mais ces œuvres mises à part, en attendant une prochaine conclusion, que demeure-t-il de Giorgione ? La critique la mieux informée en même temps que la plus libérale, la plus désireuse de se plier à la légende admirative, ne reconnaît guère qu'une demi-douzaine d'œuvres : le *Concert* de la galerie Pitti, réunion de trois personnages, sans doute fort bien peints et modelés, mais en aucune façon une œuvre qui pouvait faire événement, et déterminer une évolution ; à Castelfranco, en Vénétie, pays de Giorgione, une *Vierge entre deux saints*, œuvre ravissante et jeune, tout à fait encore dans la formule belliniste, voire muraniste, et qui ne peut être considérée non plus comme innovatrice : il n'y a

en elle rien, par exemple, qui puisse faire dire que Giorgione avait fait pour la peinture plus que Cima da Conegliano ; puis, à Venise, dans la galerie Giovanelli, un tableau dit la *Famille de Giorgione*; encore au palais Pitti, à Florence, un charmant petit tableau de genre pour ainsi dire, *Moïse enfant soumis à l'épreuve du feu* ; au musée de Vienne, les *Trois astrologues* ou les *Trois philosophes* ; au palais Loschi, à Vicence, un *Jésus portant sa croix;* au musée de Berlin, un portrait de jeune homme ; à la National Gallery enfin, un *Chevalier en armure* qui paraît être une étude pour le Saint Liberale du tableau de Castelfranco. Aucune de ces œuvres ne saurait être considérée comme ayant la même importance et la même beauté que le *Concert champêtre* et la *Sainte Famille*, pas même le ravissant *Moïse* de Pitti, avec son beau paysage et son gai bariolage de costumes : auprès de ce tableau, un autre de même forme et de même esprit, l'*Allégorie religieuse* de Marco Basaïti, aux Offices, aurait beaucoup plus de portée dans l'histoire de la couleur, car il a amplement toutes les qualités de couleur et de modelé de l'œuvre de Giorgione, et il est peut-être antérieur, ou pour le moins contemporain.

Restent donc nos deux tableaux, et le souvenir un peu légendaire que Giorgione a laissé. Mais Giorgione était le contemporain, strictement, de Titien; il était né comme lui en 1477 ; en même temps que lui il avait pris ses premières leçons à l'atelier de Giovanni Bellini ; avec lui il avait collaboré aux fresques pour la décoration du Fondaco dei Tedeschi. Enfin, il mourut à trente-quatre ans, en 1511 ; et sa fin est mêlée à quelque joli roman dont nous n'avons pas à nous soucier ici, pas plus qu'à discuter une par une les œuvres dont cherchent à s'enorgueillir de nombreux musées : « avoir un Giorgione », c'est plus facile à dire qu'à prouver. Il faut toutefois rendre un hommage respectueux et attendri à ce peintre pour les tableaux admirables qui *peuvent* être de lui, mais qui de toute façon, et par la force même, la force brutale des dates, prouvent que Giorgione n'a pas innové avant Titien. Tout ce que nous avons dit de Titien, comme inventeur, comme peintre absolument neuf dans l'école, demeure donc entier : il a réalisé et vécu !...

Et quelle vie ! La plus longue et la plus noblement active que l'on puisse citer. Tiziano Vecelli naît en 1477 à Pieve di Cadore, d'une distinguée famille, vénitienne d'origine. A l'âge de dix ans, il est envoyé à Venise chez son oncle, Antonio Vecelli, un jurisconsulte, qui le place d'abord, croit-on, chez un mosaïste et peintre, Sebastiano Zuccati. De là, le jeune Titien serait entré à l'atelier de Gentile Bellini, mais il aurait trouvé son style trop sec, sa manière trop sévère et serait passé à l'atelier de Giovanni. Là, comme nous avons dit, il connaît Giorgione, et il se peut qu'il ait subi quelque influence de son camarade d'atelier, de qui il aurait en tous les cas plus magnifiquement peut-être exécuté la pensée que celui-ci ne l'aurait fait lui-même.

Peu de dates et d'indications sur toute la première partie de sa vie jusque vers la trentaine; nous avons noté la part prise aux fresques du Fondaco dei Tedeschi, en 1507, aujourd'hui détruites. En 1511, à Padoue, il est appelé pour exécuter des fresques pour la Confrérie de Sant'Antonio; œuvres très belles et très dramatiques, doublement intéressantes, parce qu'elles sont des premières œuvres en date authentique de Titien, puis parce que dans son œuvre et dans toute la peinture vénitienne la fresque est un moyen tout à fait exceptionnel. Mais toute cette partie de sa vie qui s'étend jusqu'à 1516 est



TITIEN. — DANAE.

assez obscure, on a peine à suivre son développement qui semble avoir été lent, et sinon pénible, du moins acharné et laborieux : Titien est un vrai montagnard, type d'entêtement non moins que de volonté. Si certaines œuvres sont bien, comme l'on croit, de cette période, on voit qu'il était en pleine possession des plus beaux dons, une grande tenue de style, une grande richesse de couleur; ce sont d'ailleurs les qualités qui brillent dans le *Christ au denier* du musée de Dresde, peint en 1508 et dans son tableau de *Saint Marc sur le trône entre des saints*, à l'église de la Salute et exécuté en 1512. C'est une œuvre vraiment imposante et éclatante, plus robuste que celles qu'on attribue à Giorgione, et que celles de Giovanni Bellini lui-même.

Qu'on songe au surplus qu'en 1516 il était appelé à une charge considérable, laissée vacante par la mort de son maître, qu'il avait à cette époque une immense réputation comme portraitiste et comme peintre de compositions, enfin et surtout qu'à ce moment-là il allait produire quelques-uns de ses plus opulents tableaux, la suite pour Alphonse d'Este, et deux ans plus tard ce chef-d'œuvre, l'*Assunta*. On conclura alors que, contrairement à certains peintres célèbres et très précoces, Titien avait pu avoir, artistiquement, une jeunesse tardive, mais que cette jeunesse était splendide, car elle présentait, avec l'élan et l'éclat de la jeunesse proprement dite, toute la force et l'assurance de la maturité.

C'est en 1516 que Titien entrait pour la première fois en relation avec la cour de Ferrare, et ces relations, quoiqu'un peu froides et délicates au début, donnèrent naissance à certaines de ses plus belles peintures : la *Bacchanale* et l'*Offrande à la déesse des Amours*, actuellement au musée de Madrid, puis, en 1522, *Bacchus et Ariadne*, le plus prodigieux des trois, que nous connaissons déjà, la *Vierge au lapin*, au Louvre, enfin notre si vivante et si voluptueuse toile du Louvre, dite légendairement la *Maîtresse de Titien*, et qui est en réalité le portrait d'Alphonse de Ferrare et de sa favorite Laura de' Dianti. Nous aurions pu aussi bien, dans notre entrée en connaissance avec le peintre, prendre ce portrait comme exemple après celui de l'*Homme au gant*, dire combien neuves et saisissantes étaient cette conception et cette expression de la vie, de la vie de la chair, du regard, des lèvres, du sourire, même après la *Joconde*. Mais que d'autres exemples nous aurions pu prendre encore!

Les deux tableaux de Madrid sont moins chauds et moins entraînants que celui de la National Gallery, parce que c'est chose impossible pour un peintre, si grand qu'il soit, pour Titien lui-même, d'atteindre plusieurs fois à cette hauteur, à cette perfection ; mais ce n'en sont pas moins des pages surprenantes de mouvement, de couleur, de vie païenne, de nature en fête et en feu : cette *Bacchanale*, qui symbolisait par tous ses corps frémissants et bondissants, un « Fleuve de vin rouge », et cette *Offrande à la déesse* qui, sous forme d'une fourmilière innombrable d'amours joueurs, évoquait un vrai ruisseau de chairs roses et rondes, une folie de verve, une gaieté de mythologie! Des princes ont possédé ces trois tableaux réunis!... De la *Bacchanale* et du *Bacchus*, où tout le rêve d'antiquité païenne que le XV[e] siècle avait si laborieusement cherché, que Raphaël avait réalisé avec une magnifique froideur, se trouve allié avec toute la couleur et tout le relief de vie créés par Titien, l'on peut dire que ce n'est pas une résurrection de statues mais une résurrection de chair. Poussin avait-il vu ces trois tableaux? On a peine à croire le contraire, car ses *Bacchanales* et son *Triomphe de Flore* au Louvre, sa *Bacchanale* de la National Gallery, son *Jupiter nourri par la chèvre Amalthée*, et même ce cortège biblique, mais païen encore, le *Triomphe de David*, au musée de Dulwich, sont tous des tableaux où notre grand homme

s'est trop rencontré avec Titien pour qu'il n'ait pas eu un moment la commotion des tableaux de Ferrare ou d'autres tels. Rien, absolument rien de semblable ne pouvait se trouver sous ses yeux à Rome seule. Ah ! si Poussin avait partagé son temps entre Rome et Venise !... Mais il était déjà trop tard quand il partit pour l'Italie, et Venise était alors elle-même bien loin de Titien !



TITIEN. — LA FILLE DU TITIEN.

En 1518, l'*Assunta* était accrochée au-dessus du maître-autel des Frari, cette œuvre si mâle et si belle, si pathétique dans sa simplicité somptueuse, si grandiose de dessin, et qu'on ne saurait trop étudier pour comprendre ce qu'un tempérament puissant tire de la nature vraie, nullement corrigée systématiquement, — qu'est-ce que cette Vierge ? une belle fille brune de Venise, du peuple même, qui lève les yeux au ciel, et le sentiment du peintre seul en fait la majesté. En 1521, il exécutait la *Vierge de la famille Pesaro*, pour

les Frari également, une page toute de mouvement et d'une belle coupe, qui deviendra aussi un modèle pour toute l'école. En 1528 le tragique *Saint Pierre martyr* (détruit en 1867 par un incendie), pour l'église San Giovanni e Paolo. Un curieux tableau dans l'œuvre et peut-être, malgré son mouvement dramatique entre tous, le moins dramatique de tous les tableaux de Titien dans le sens profond d'un sujet. En effet, même lorsqu'il fait intervenir quelque personnage un peu accessoire, comme le page servant dans nos beaux *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre, ou tout à fait épisodiques autant qu'anachroniques, comme les magnifiques sénateurs dans la *Presentazione*, Titien va toujours au cœur même du sujet, bien différent en cela des autres Vénitiens et du Véronèse particulièrement qui arriveront à ne plus le considérer que comme un pur prétexte et le traiteront avec une absolue désinvolture. Quand Titien nous montre les *Pèlerins d'Emmaüs*, la *Vierge présentée au Temple*, la *Mise au tombeau*, son âme a été émue du thème lui-même dans ce qu'il a de plus strict et de plus fort, si sa main et son œil s'exaltent à composer une harmonie, à peindre une figure; et c'est encore la beauté de sentiment qui domine et occasionne la beauté de la peinture. Dans le *Saint Pierre martyr*, que nous ne connaissons plus que par des copies, c'était le contraire, et le tableau, un de ses plus robustes, était simplement une magnifique scène de meurtre dans un magnifique paysage.

Nous arrivons à une des périodes les plus mouvementées de la vie de Titien. L'homme fut moins heureux que l'artiste : en 1530, il perdait une femme aimée; plus tard un de ses fils, Pomponio, ne devait lui causer que peines et soucis; enfin, dans un âge avancé, il connaissait la douleur de survivre à un être cher entre tous, sa fille (1562). Mais quel mystère que de songer sous quelle forme et dans quelle mesure la douleur éprouve les très grands hommes ! En cette année 1530, date de son deuil cruel, Titien est un des hommes les plus en vue de la République. Il est en commerce avec tous les grands esprits de son temps qui lui rendent hommage, l'Arioste, le cardinal Bembo, l'Arétin, qui devant lui se fait respectueux, et dans son âme trouble et viciée garde un coin vraiment cordial, lumineux, sincèrement enthousiaste, son amitié pour Titien. Enfin, il est appelé avec les plus flatteuses instances par les plus puissants personnages du monde. Titien devient le peintre attitré de « ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur! » En 1530 il était invité à venir portraiturer Charles-Quint à Bologne, et de nouveau en 1532. De Charles-Quint il a exécuté ces merveilleux portraits qui sont au musée de Madrid, le plus riche du monde en œuvres de Titien (il y en a plus de quarante! comment les énumérer tous : l'*Adam et Eve* copié par Rubens, la *Danaé*, tableau de nu célèbre entre tous, la *Sainte Marguerite*, l'*Allocution du marquis del Vasto à ses soldats*, un tableau magnifique de mouvement, la *Vénus et Adonis*, et tant d'autres, tant d'autres aussi beaux, des Vierges bleues,



TITIEN. — LE CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES.

des nus de lumière, des effigies souveraines). En 1534-1538, il exécutait la *Presentazione!*

Toute cette période se passe en allées et venues qui rendent Titien encore plus illustre qu'avant : en 1543 il se rend encore une fois à Bologne pour peindre le pape Paul III, et en 1545, c'est à Rome qu'il le portraiture de nouveau (un des plus beaux de ces portraits est celui du Pape entre ses neveux, au musée de Naples). Dans cette visite à Rome, nous savons qu'il s'était rencontré avec Michel-Ange de qui le caractère âpre et tant soit peu rogue s'était montré dans ce mot, cité plus haut, sur le dessin de Titien, mais qui à tout prendre lui avait fait bel accueil. Paul III cherchait vainement à retenir Titien, en lui offrant des dignités; en 1546, il retournait à Venise. Mais en 1548, le grand, intrépide, infatigable artiste entreprenait à soixante-dix ans passés le voyage d'Augsbourg, où il peignait le grand portrait équestre de *Charles-Quint à la bataille de Muhlberg* (au musée de Madrid), une page qui apparaît encore extraordinaire sous les restaurations, les ruines et les assombrissements. Mais quoi! soixante-dix ans, pour Titien, c'était encore l'âge mûr; ce qui pourrait paraître ici une hyperbole est une stricte vérité avec ce patriarche de l'art. Titien trouva auprès de Philippe II qu'il peignit aussi, et superbement (l'étonnant portrait en pied, en armure et chausses blanches du musée de Madrid), la même protection qu'auprès de Charles-Quint. Mais Charles-Quint, avant de se retirer du monde, lui avait commandé la *Trinité* (peinte en 1554) qu'il avait emportée au couvent de Saint-Just, et qui est, elle aussi, au Prado. Consolons-nous pourtant et n'envions pas à Madrid ses immenses richesses : nous avons la *Mise au tombeau* et le *Christ couronné d'épines*, une splendeur de jeunesse et une splendeur de vieillesse, 1520 et 1553, et l'on ne saurait dire laquelle l'emporte.

Et au moment où il signait (la signature du *Christ couronné d'épines* est gravée dans la pierre!) ces pages si fougueuses, devenues si larges, si puissantes de mouvement, de modelé, de couleur, Titien avait encore plus de vingt ans à vivre et à peindre. Quel prodige! En mourant, en 1576, lors de l'épidémie de peste, il travaillait encore à un grandiose tableau, une sorte de *Descente de croix* à trois personnages, le Christ mort, soutenu par Madeleine, avec saint Jérôme agenouillé près d'eux : *Opera d'arte tragica*, dit ce petit catalogue du musée de Venise, que j'ai plaisir à citer, *opera d'arte tragica, piena di strani splendori, eseguita dal grande pittore negli ultimi anni della sua vecchiezza gloriosa.* Ce tableau est un des plus émouvants du monde ; c'est peut-être un des seuls où se sente la vieillesse, mais non point la caducité ; la main du presque centenaire tremblait un peu, accumulait les épaisseurs de pâte, laissait tel contour plus flottant, mais cette malassurance ajoute à la facture qui est étonnante, et au sentiment qui est sublime d'élan et de douleur religieuse, un de ces cris déchirants comme l'Italie, comme Titien surtout, en a poussé par des moyens de richesse ; autour de ce

tableau flottent comme des ombres mouvantes, et parce que les défaillances même, les plus nobles qui soient, en demeurent visibles, — et quelles défail-



GIORGIONE. — CONCERT CHAMPÊTRE.

lances encore! — c'est un des tableaux qui conservent le plus troublante, l'étrange sensation des grandes œuvres d'art laissées interrompues (1).

(1) A propos de ce tableau, notons une observation, ou plutôt une discussion, qui nous tient très à cœur. Dans les Histoires de la peinture et dans les Guides, on qualifie généralement cette émouvante *Pietà* de « tableau laissé inachevé par Titien et terminé par Palma ». Or, c'est contre cela que nous tenons à protester, contre le préjugé et contre les documents eux-mêmes. En effet, le tableau porte cette inscription : « Quod Ticianus inchoatum reliquit, Palma junior reverenter absolvit, Deoque dedicavit. » Dans quel sens faut-il entendre cet « absolvit »? Tout le monde le traduit par « termina » et cette traduction nous semble absolument contraire à l'esprit même et au sens général de l'inscription. Il vaut mieux croire que Palma a fait un contresens en latin qu'un acte de barbarie en art. Ce serait un singulier manque de respect que de « terminer » une œuvre doublement sacrée et par la grandeur du maître et par sa mort, et Palma n'aurait pas fait une incription pour se vanter de cela. D'ailleurs la première partie de la phrase jurerait singulièrement avec la seconde. En mettant les choses au pis, il faudrait traduire : « Palma n'a terminé (mis au point) qu'avec le plus grand respect, la plus grande crainte » c'est « reverenter » le mot important de la phrase. Enfin, il y a quelque chose qui parle encore plus haut et plus nettement que les textes et les traditions : c'est la peinture elle-même qui a bien tout de Titien, rien de Palma, et — qui n'est point terminée, ce qui la rend si vénérable et si troublante.

Comment résumer en peu de lignes l'œuvre de Titien après avoir passé en revue si rapidement sa carrière, alors qu'un livre entier n'est pas de trop pour simplement énumérer des faits et des œuvres? Il faut se contenter d'avoir grossièrement simplifié le spectacle, montré les grandes lignes de cette merveille d'art et d'humanité.

Un homme grand par son caractère, grand par son œuvre, grand par son influence. Une richesse extraordinaire tirée des plus sobres ressources, et les plus précieuses nuances, les plus délicates comme les plus puissantes, sortant de la seule simplicité. Une révélation des plus chaudes harmonies que puisse donner la couleur, et en même temps une affirmation d'un amour ardent, quoi qu'on en dise, et contre le gré même de Michel-Ange, pour la forme dans ce qu'elle a de plus vivant et de plus souple; mais est-ce assez dire, et la forme de Titien, qui est la vie même sentie de la façon la plus noble, c'est-à-dire selon la vérité et selon l'amour, ne prime-t-elle pas celle de Michel-Ange, qui est l'exagération du caractère? Pour nous, nous n'hésiterions pas à trancher affirmativement une si redoutable question. Mais ce spectacle de richesse et de force est aussi un spectacle d'émotion, grâce à un sentiment des plus vrais, des plus humains, une éloquence aussi intense dans les attitudes simples, dans les drames concentrés, que dans les foudroyantes inspirations de mouvement.

Enfin, indépendamment de la valeur incalculable de cette œuvre en elle-même, son importance, son apport dans le développement de l'art moderne : le modelé de couleur vivante inventé par Titien après que Léonard avait inventé le modelé de dessin vivant. La tâche de Léonard était peut-être plus sublime, à une sorte de point de vue métaphysique. Mais celle de Titien était plus éclatante aux yeux, plus immédiatement féconde, et c'est de Titien en réalité que le Corrège, que Velazquez, que Rubens et que Rembrandt sont les fils.

CHAPITRE XIII

Tintoret. — L'école de Vérone et le Véronèse. — Les Palma. — Les Bonifazi. — Paris Bordone. — Lorenzo Lotto. — L'école de Ferrare. — L'école de Brescia. — Moroni. — Savoldo. — La famille des Bassano. — La décadence vénitienne.

Lorsque nous avons étudié Rubens et Rembrandt, nous avons dit, dans une de ces formules qui cherchent à rendre l'ensemble d'une idée, mais qu'on ne doit pas prendre au sens absolu, que Rembrandt était un très grand homme et Rubens une très grande chose; c'est-à-dire que, sans pousser cette conception à l'extrême et l'appliquer jusqu'aux moindres détails et nuances d'un caractère et d'une œuvre, Rembrandt nous apparaissait surtout grand par la pensée tout en étant un tempérament admirable, et Rubens grand surtout par le tempérament et les dons de nature, sans que pour cela son œuvre soit dépourvue d'une pensée et d'une sensibilité.

Nous serions tenté d'appliquer à Titien et à Tintoret les mêmes appréciations, avec quelques nuances différentes résultant des époques, du milieu et des tournures d'esprit. Il est certain par exemple qu'on ne peut concevoir tempérament plus puissant, plus extraordinairement trempé que celui de Titien, cet homme admirable qui passe la vie la plus sobre à travailler sans relâche et jamais inférieur à lui-même. Toutefois Tintoret, en proie à une véritable rage de peinture, ne pouvant peindre qu'avec une sorte de furie, et offrant volontiers de couvrir du haut en bas les murailles d'une église ou d'un palais, pour rien, pour le seul plaisir de soulager son cerveau et sa main, Tintoret, voyant naître sur sa toile sa pensée à mesure qu'il pense, jetant sur les murs et les plafonds du Palais ducal ou de la Scuola di San Rocco, des légions de personnages, tous admirablement agencés et massés, la plupart d'une expression saisissante, Tintoret, confondant l'imagination par un tel jet continu de force et de savoir qui ne calculent pas, est aussi et surtout un prodige de nature, une sorte de monstre merveilleux.

Maintenant, il est juste de dire que chez ce grand procréateur de gestes et

d'images, la pensée a une part très certaine et très constante, et qu'il fait pour ainsi dire manœuvrer ses armées sur le thème donné, arrêté à l'avance. Le sujet n'est point perdu de vue dans la complexité des éléments; il est toujours lisible, fortement exposé, et les accessoires lorsqu'il y en a sont toujours seulement des accessoires. Aussi, pour demeurer conforme à notre pensée dans son ensemble, l'opposition que nous avons signalée entre Rubens et Rembrandt d'une part, Tintoret et Titien de l'autre, n'est-elle pas d'une symétrie absolue, car il y a du côté des Italiens un troisième terme de comparaison, qui, lui, représente d'une manière complète, exclusive, les dons de nature opposés diamétralement aux dons de nature et de pensée combinés, et ce troisième terme, c'est le Véronèse.

Tintoret est un sujet de stupéfaction lorsqu'on le visite à Venise, et il est certain que les décorations de la Madonna dell' Orto, de la Scuola di San Rocco, du Palais ducal, ainsi que les portraits que l'on rencontre dans les musées de Venise, de Florence, de Madrid, comptent parmi les plus belles œuvres de la peinture moderne, que celui qui a fait tout cela, en un mot, est, comme nous l'avons dit de Titien lui-même, un peintre comme il n'y en avait pas eu jusqu'alors, dans ce sens et sous cet aspect particuliers. Toutefois, cet étonnant monument une fois examiné, on voit qu'il ne tient pas dans l'histoire de la pensée et dans l'histoire de l'art lui-même une place aussi grande que l'œuvre de Titien. Sans chercher encore la raison, peut-être est-il évident dès l'abord que si Tintoret n'a rien inventé, comme le firent Léonard et Titien, s'il n'a rien créé, mais s'il a seulement procréé, il ne sera pas nécessaire de trouver une autre explication.

La carrière, d'ailleurs, en tant que d'un grand artisan, d'un grand producteur de spectacles émouvants ou splendides, est des plus belles et des plus vénérables. Jacopo Robusti, surnommé Tintoretto à cause de son père, qui était un teinturier, naît à Venise en 1512. Il faut insister sur cette naissance, car elle expliquera bien des choses lorsqu'on regardera des œuvres du Tintoret. Titien est venu de très bonne heure à Venise, mais ses yeux d'enfant s'ouvrirent auparavant à des harmonies différentes, à des spectacles de lointains et de montagnes ; le Véronèse jusqu'à l'âge d'homme a été habitué à des tonalités moins chaudes, et n'a vu les montagnes que d'un peu plus loin; il a été élevé à leurs pieds, mais non au milieu d'elles. Tintoret est le seul purement Vénitien, et n'ayant guère quitté Venise.

Venise et lui-même, tels ont été ses vrais maîtres; il s'est formé seul, ou plutôt, il n'a fait qu'écouter et guider par quelques observations raisonnées son organisation, le démon de peindre qui le poussait. Il y a d'ailleurs un mystère sur son éducation. L'histoire, débarrassée de toutes les anecdotes et de tous les côtés de légendes qui doivent avoir si peu de cours, dit qu'il fut placé quelque temps à l'atelier de Titien, et que celui-ci ne tarda pas à se séparer

de son élève. Tous les commentaires risquent d'être ridicules ou erronés. Quand il y avait une lacune jadis, on essayait de la boucher avec une anecdote pittoresque, et l'on croyait avoir tout expliqué. On n'expliquait rien ; une lacune



TINTORET. — LA FEMME ADULTÈRE.

vaut mieux qu'une fable. Il y a un fait : un trop court passage à l'atelier de Titien pour qu'il y ait eu une action exercée, et même une tradition transmise, fût-ce partiellement. Puis, imaginez une nature bouillante comme celle de Tintoret se pliant à l'ascendant même du plus grand maître, même de celui qu'il peut le

plus profondément admirer. Il suffit de regarder le portrait de l'homme, ce petit portrait où il s'est raconté lui-même, et dont, au Louvre, on semble faire assez peu de cas puisqu'on le place si mal. Ces yeux remplis d'un feu sombre, cette âpre contemplation des choses ramenée de vive force à la vision intérieure. Cet homme, ce vieillard, est et a toujours été un solitaire, un autonome. C'est une sorte de volcan humain, isolé comme le sont les volcans, et sans cesse grondant sourdement même lorsqu'ils ne jettent pas laves, cendres et flammes. Il n'est pas besoin d'autre explication que l'homme lui-même, à cette



TINTORET. — PIETA.

brusque séparation d'avec son maître et quelles qu'aient été les circonstances.

On dit aussi que le Tintoret, lorsqu'il eut quitté Titien, s'enferma seul, avec des moulages de l'antique, et aussi des réductions par Daniele da Volterra de certaines œuvres de Michel-Ange ; qu'il travailla dans cet isolement, sans relâche, peignant dans le jour, et le soir dessinant d'après ses plâtres ; et enfin qu'il avait tracé sur les murailles de son atelier, ces mots qui étaient une règle de conduite, un rappel permanent de but à atteindre, et peut-être quelque sourde ironie à l'adresse de son maître d'un moment de qui il aspirait à devenir le rival : « Le dessin de Michel-Ange et le coloris de Titien. » Il va sans dire que cela n'était pas un programme d'éclectique tel que celui qui rendit si ridicule et si veule, au siècle suivant, l'école bolonaise. Les peintres bolonais crurent

de bonne foi qu'on pouvait essayer d'emprunter à différents maîtres, et d'une façon littérale, leurs qualités caractéristiques, et par ce moyen faire infailliblement des chefs-d'œuvre. Tintoret ne voulait point dire qu'il lui fallait imiter



TINTORET. — LE MASSACRE DES INNOCENTS.

la façon de dessiner de Michel-Ange et copier les harmonies de Titien, mais simplement qu'il s'agissait de ne sacrifier ni le dessin ni la couleur et d'atteindre au plus haut degré d'harmonie et de force. Il chercha, après ces laborieuses études, à donner sa mesure dans cette œuvre, une des plus éclatantes et des plus

fortes de toutes, le *Miracle de saint Marc* (Académie de Venise) et qui est bien d'un dessin puissant autant que d'une couleur admirable. Mais auparavant, il avait exécuté maints travaux dans Venise, prenant ce qu'il rencontrait, découvrant des surfaces à peindre dont on ne s'était pas avisé, sollicitant de décorer, pour l'honneur, les coins qui restaient. En cela aucun esprit d'intrigue, mais seulement le besoin d'un homme au tempérament puissant et impérieux, de dépenser ses forces, de donner du mouvement à ses ressorts intellectuels et matériels. A de tels tempéraments il n'est pas de compression ni de dérivation possibles : il faut produire.

Ce *Miracle de saint Marc* est en même temps une des pages les plus soutenues de ton de son œuvre et des plus exceptionnelles; la peinture admirable en elle-même n'est pas celle qui caractérise le mieux le Tintoret et donne le plus complètement l'idée de sa manière. Elle est dans une harmonie chaude, où dominent les rouges les plus puissants, tandis que dans le plus grand nombre des œuvres de Tintoret, la tonalité principale est donnée par le noir et par le bleu, tandis que le jaune et le rouge n'apparaissent que pour éclater en rehauts, en sonorités inattendues : et le bleu de Tintoret est particulier, reconnaissable entre tous, un bleu à la fois clair et sourd, comme vert-de-grisé, d'une distinction égale à sa puissance. La gravure que nous avons ici du *Miracle de saint Marc* peut bien donner une idée de l'ordonnance générale, du mouvement des figures, mais comme toutes les gravures de ce genre elle ne renseigne pas sur l'exécution qui est si riche et si forte ; seule la photographie pure renseigne un peu mieux, mais bien qu'elle soit naturellement plus fidèle, elle ne prépare pas à la surprise du tableau. Le mouvement du saint, fondant du haut du ciel pour délivrer l'esclave, paraît encore plus foudroyant, la foule est plus remuante, plus haletante, la vie tout entière sort de l'œuvre avec un indicible bouillonnement ; comment les mots rendraient-ils cela, puisque la copie quelle qu'elle soit ne le rend guère plus? Les proportions de l'œuvre semblent elles-mêmes changer avec les dimensions.

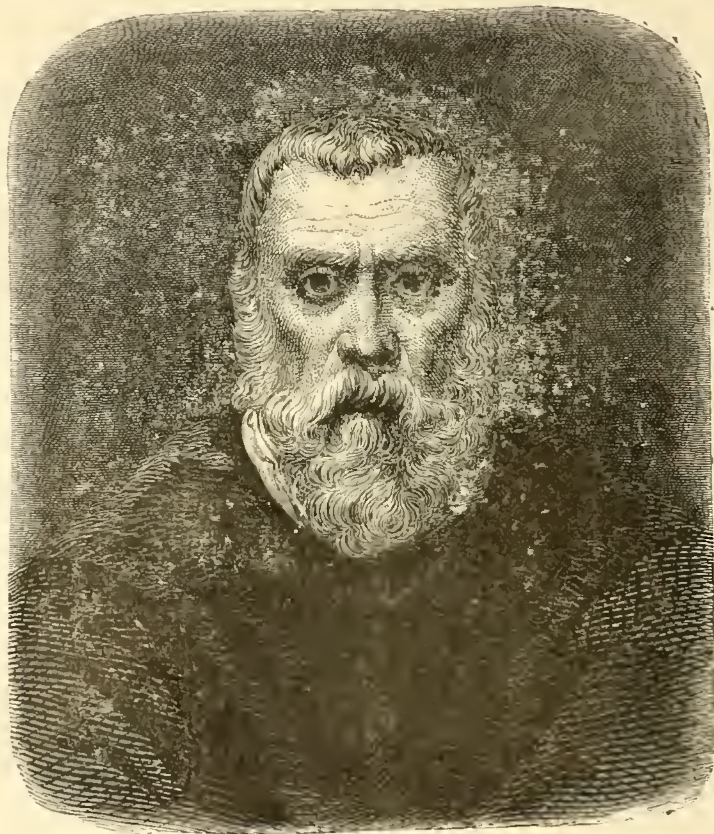
D'ailleurs l'expérience serait encore plus sensible avec une des très grandes compositions de Tintoret, le *Paradis*, par exemple, qui occupe tout le fond de la salle du Grand Conseil. Le croquis le plus exact comme effet, ou même une photographie infiniment détaillée, ne donneraient en aucune façon l'impression de l'œuvre elle-même qu'il faut voir sur la muraille où elle fut appliquée. Ces peintures appartiennent à la catégorie de celles qui ne se réduisent ni se transposent : tout leur effet est en elles, en leurs dimensions, en leur matière, en leur aspect propre, qui semble conserver le souffle même, le souffle enflammé de l'artisan.

C'est pour cela que l'on ne connaît pas Tintoret, tant qu'on ne l'a pas vu à Venise. Rembrandt, Titien, Léonard, un grand nombre des maîtres précieux



TINTORET. — LE CHRIST PORTÉ AU TOMBEAU.

que nous avons étudiés, sont tout entiers dans l'endroit qui possède d'eux un morceau excellent ; on peut dire que le Louvre renseigne sur eux de la façon la plus complète, quelle que soit la mesure où ils sont représentés. Le Tintoret ne peut s'expatrier : si belles que soient certaines peintures de lui que nous avons à Paris : la *Suzanne*, un morceau de nu admirable, la prodigieuse *Esquisse du Paradis*, ou quoique nous offre soit la collection encore beaucoup



TINTORET. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

plus riche de Madrid, avec entre autres la *Bataille de Lépante*, et de magnifiques portraits d'hommes, ce sont des bribes de Tintoret, mais non ses œuvres proprement dites.

Quelle que soit l'idée que vous puissiez vous faire par avance de ces visions, au premier coup d'œil elle sera dépassée et écrasée. Les deux grandes compositions de la Madonna dell'Orto, le *Jugement dernier* et le *Veau d'or*, ne se décrivent pas ; ce sont des pages foudroyantes ; et les compositions qui complètent cette décoration du chœur, quoique moins importantes, ne le leur cèdent pas en puissance. La plus véhémente imagination, la création passionnée

de mouvements et de foules secouées par l'effroi, par la terreur, se sont



TINTORET. — LE MIRACLE DE SAINT MARC.

donné carrière ; et chaque figure dans ce prodigieux ensemble du *Jugement*

dernier est dessinée et modelée avec une incroyable force de prime saut.

Mais la perfection (il faut prendre ce mot dans un sens spécial, relatif à Tintoret, et signifiant surtout la force de l'expression et la vigueur du modelé) qu'on remarque dans les peintures de la Madonna dell'Orto, et dans le *Miracle de saint Marc*, est peut-être moins surprenante encore que la fougue qui règne



TINTORET. — LES NOCES DE CANA.

dans cet ensemble indescriptible de la Scuola di San Rocco. Ici le peintre s'est littéralement battu avec la muraille. Il a eu tout un vaste palais à décorer, à lui seul (il y a bien deux ou trois autres peintres, il y a même une œuvre de Titien, mais on les remarque à peine), et là il a fait surgir par centaines ses formidables raccourcis, ses grands gestes si pleins d'un pathétique, d'une dignité, d'une ampleur qui n'ont rien de théâtral malgré leur lyrisme. Le *Massacre des Innocents*, la *Cène*, l'immense *Crucifiement* avec les foules qui entourent à perte de vue le Golgotha, sont les pages les plus effrayantes de cet

ensemble. Les autres compositions, toutes relatives au Nouveau Testament, et



PAUL VÉRONÈSE. — LE CHRIST AU TOMBEAU.

comprises de la façon la plus fougueuse et la plus dramatique, font parfois croire que l'on se trouve en présence, plutôt que du génie, d'une grande et

quasi monstrueuse facilité. Mais il faut bien se rendre à l'évidence, cela n'a pas la banalité de ce qui n'est que facile ; sans cela l'absurde Luca Giordano qui a couvert en quelques semaines des voûtes immenses, comme celles de l'Escorial ou de la Sacristie de Tolède, de foules innombrables, et d'ailleurs très logiquement agencées, serait l'égal de Tintoret. Il règne non seulement un grand tempérament dans ces peintures de San Rocco, mais encore un grand esprit, et si l'exécution est souvent brutale et sommaire, c'est que pour l'effet elle n'avait pas besoin d'être poussée davantage. L'important était que la composition fût mûrement raisonnée, très profondément calculée, et elle l'est toujours. Aussi, quels que soient le nombre, la prodigieuse accumulation des figures dans ces compositions de Tintoret, la scène est toujours parfaitement saisissante et claire, parce que c'est simplement un dialogue entre deux ou trois grandes masses, avec le soutien général d'une harmonie toujours parfaite, et la place très logiquement laissée et préparée aux personnages vraiment importants de l'action.

Le Tintoret qui s'est montré si riche et si puissant à la Madonna dell'Orto, narrateur si épique et si dramatique à San Rocco, vous apparaîtra maintenant au Palais ducal, décorateur princier, ordonnateur de fastes aussi chatoyant que Titien et Véronèse eux-mêmes. On ne saurait, pas plus que du reste, donner une faible idée par les mots de ce que sont ces commémorations, ces allégories, avec les grands doges grisonnants, revêtus de leurs splendides vêtements d'or, pieusement agenouillés devant la Vierge ou accueillant gravement les hommages des tributaires. Et l'on commence aussi, dans ces compositions d'apparat, à distinguer encore un autre Tintoret différent en apparence de celui qui a créé toutes les autres grandes pages d'évocation et de furie imaginative, un Tintoret portraitiste, observateur d'humanité, narrateur de caractères aussi grand que le narrateur d'histoires, et qui apparaît avec toute sa force, toute sa sobriété et toute sa profondeur, dans certains portraits, isolés ou collectifs, de l'Académie des Beaux-Arts.

Un type de cette admirable expression de son talent peut être cité entre tous : c'est une toile provenant du Magistrato dei Camerlenghi, une Madone entourée des saints Sébastien, Marc et Théodore, avec trois Trésoriers et leurs serviteurs prosternés à ses pieds. En vérité, cette toile est aussi belle que le plus beau Titien, avec un singulier accent de gravité et de simplicité qui est propre à Tintoret, et que seul un esprit superficiel s'étonnerait de rencontrer dans l'œuvre de cet impétueux. L'impétuosité en effet est chez lui dans l'exécution, mais la pensée est toujours d'une sévérité, pour ne pas dire d'une tristesse profonde. C'est le côté sombre et grandiose de l'exubérance vénitienne, et on ne peut pas imaginer autrement l'austérité de cette ville de fête : il faut qu'elle se dépense en grandeur. Les simples portraits en dehors de tout

apparat, prennent sous le pinceau du Tintoret une dignité qui n'a jamais été



PAUL VÉRONÈSE. — LES PÈLERINS D'EMMAÜS.

poussée plus loin, et ceux qui abondent à l'Académie, Marco Grimani, Alvise Mocenigo, Andrea et Antonio Capello, Carlo Morosini, Jacopo Soranzo, Andrea

Dandolo, et divers sénateurs inconnus, ou encore cet admirable tableau, dans le même genre que la Madone aux Trésoriers, représentant sainte Justine avec trois autres trésoriers, Giustinian, Soranzo et Badoer et leurs secrétaires, forment une galerie qui n'a d'analogue dans aucune école et chez aucun maître. Les portraits de Titien, plus ou moins, sauf l'*Homme au gant*, ont soit un arrangement de fête, soit un luxe de couleur ; ceux de Raphaël, pourtant si fermes et si beaux, paraissent des miniatures de primitif auprès de ces graves et sommaires, mais complètes et vivantes effigies du Tintoret. Lorsque nous pensons à ces portraits nous avons un regret d'avoir écrit tout à l'heure que notre maître n'a pas été



PAUL VERONÈSE. — JUDITH.

un inventeur. Qui avait auparavant fait ainsi en quelques touches apparaître une fière et digne silhouette, des yeux attentifs et penseurs, rendu le maintien d'un homme de race ou de situation, le caractère du personnage éprouvé par la vie, absorbé par les préoccupations d'affaires ou d'État, indiqué le tempérament même dans de sommaires mais décisives nuances, et tout cela par des moyens aussi simples, aussi sûrs, et aussi intenses? Personne en vérité, et c'est pour cela que ne fût-il considéré que comme portraitiste, le Tintoret occuperait une des premières places entre les plus grands.

Mais quoi ! je ne puis quitter cette salle de l'Académie des Beaux-Arts, où pourtant le Véronèse rayonne mais où Tintoret le domine de toute sa gravité et de toute sa sobriété ; je regarde certaines autres toiles dont on ne parle pas tant que du *Miracle de saint Marc*, de notre *Esquisse du Paradis*, de la décoration de

San Rocco, et pourtant qui me font croire que je n'ai encore rien dit d'essentiel sur l'artiste. Il me semble que sa poésie âpre et attristée, son pathétique souvent déchirant, et toujours saisissant, devraient être expliqués ici à nouveau, ou plutôt que le Tintoret est un peintre d'autant plus grand qu'il est impossible de l'expliquer. La *Crucifixion!* La croix est érigée dans ce paysage de rocs et

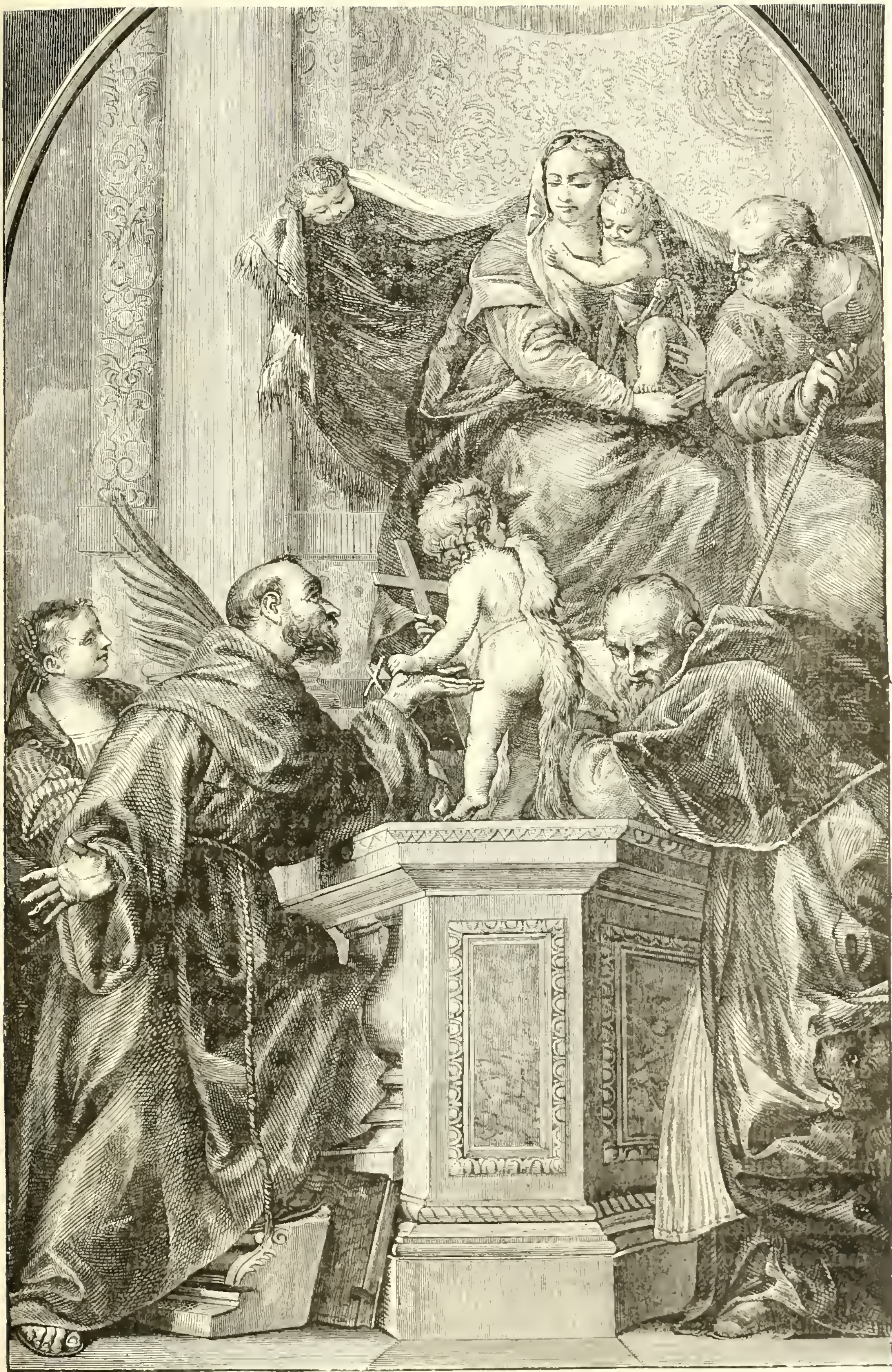


PAUL VERONÈSE. — L'INFIDÉLITÉ.

de nuées, d'harmonie à la fois stridente et sourde, comme dans un orchestre le timbre étrange des cors bouchés ; au pied de la croix les saintes femmes se pressent autour de la Mère pâmée, et autour de ce groupe pitoyable, un fracas d'hommes d'armes, des piaffements de chevaux, les chausses rouges d'un soldat, des claquements de bannières dans le vent tumultueux, et plus loin encore des spectrales et livides figures, qui semblent mêler leurs sanglots aux plaintes

des éléments. La *Déposition de la Croix!* d'une extraordinaire puissance, et plus tragique encore que l'autre tableau : la Vierge, tenant encore sur ses genoux le corps du crucifié, a complètement perdu connaissance, et l'on ne saurait dire quelle mort et quelle prostration dans ce tableau lugubre et poignant aux gigantesques figures. On croirait volontiers que les accents les plus passionnés de la douleur humaine et divine ont été trouvés par le Tintoret, la douleur cette fois non pas exprimée par des moyens éclatants et semblables à ceux des fêtes, comme chez Titien, ou comme chez Rubens qui avait vu et senti cela comme pas un peintre du Nord, mais par de vrais moyens de terreur, des ombres tragiquement projetées sur des corps pantelants, des paysages entrevus dans une déchirure de lumière aigre et blafarde, plus terrifiante que les ténèbres. C'est ce peintre-là qu'avait étudié, senti, profondément aimé le Greco, et c'est son exaltation qu'il emporta avec lui dans la sombre Espagne, où elle se tanna et se mortifia. Les gens de sens froids, et de jugement timide, sont toujours déconcertés, pour ne point dire choqués par de tels transports, et de telles grandeurs. De même, ils chercheront au nom de je ne sais quelles règles de « goût » à faire méconnaître la beauté de certains morceaux admirables comme notre *Suzanne* du Louvre, qui donne bien le côté lumineux et plantureux du Tintoret, et surtout comme l'*Adam et Eve*, aussi à l'Académie des Beaux-Arts, une peinture infiniment chaude et voluptueuse, d'un modelé parfait et qui soutiendrait la comparaison avec la toile de Titien au musée de Madrid ! Ainsi ce maître a donné toutes les notes, et les plus belles ; il a été simple et humain dans le portrait, chatoyant et fulgurant dans les festivités, tragique et trempé de larmes vraies dans les grands drames, lyrique et splendide dans les spectacles de gloire et les chœurs célestes, metteur en scène incomparable, et inventeur de coupes toujours saisissantes, comme dans les toiles si fortes et si injustement décriées de San Giorgio Maggiore, ou dans cette *Découverte du corps de saint Marc* qui est une des toiles les moins célèbres et les plus grandioses du musée de Milan.

La vie du Tintoret, ce sont ses œuvres ; c'est son isolement jaloux, sa claustration dans l'atelier où il se met longuement dans l'esprit et dans les yeux les mouvements de ses figures volantes, courantes, prostrées, raccourcis prodigieux, dont il se fait un répertoire, et qui après cela sortent en bouillonnant de sa main lorsqu'il est devant la toile, et, en imagination, devant la muraille sur laquelle cette toile sera appliquée. Sa vie, c'est simplement la désespérée joie de peindre, sans autres épisodes que quelques dénis de justice, un voyage à Mantoue, quelques rudes plaisanteries à l'adresse de ses rivaux ou ennemis (par exemple, la mordante vengeance tirée du cupide Arétin emmené à l'atelier sous prétexte de portrait et mesuré froidement avec un pistolet en guise d'aune), enfin la douleur de survivre à sa fille, consolation de cette sombre et laborieuse



PAUL VERONESE. — LA SAINTE FAMILLE, SAINT FRANÇOIS, SAINT JÉROME ET SAINTE JUSTINE.

vieillesse (1). Que faut-il de plus, avec une telle œuvre, pour que Tintoret apparaisse grand entre les grands?

Sans doute, un tempérament moins superbement effréné, une production moins effervescente (mais alors ce n'était plus le Tintoret) n'auraient laissé venir au jour que les pages plus serrées et plus châtiées, le *Miracle de saint Marc*, les grandes Madones aux Trésoriers, les portraits de Doges, la *Déposition* et la *Crucifixion*, l'*Adam et Ève ;* mais tout le reste est si beau, si transportant pour les spectateurs doués d'imagination et de passion, et en même temps si parfaitement clair et logique dans son pullulement et son agitation, qu'il serait dommage après tout que cette nature unique ne fût pas née telle quelle. Toutefois si cette prédominance de la nature constitue l'homme prodigieux plus encore que le grand homme, il ne faut pas l'opposer trop nettement à Titien de cette manière, car si Tintoret est une grande chose par rapport à Titien qui était un grand homme, il est un grand homme lui-même par rapport au Véronèse qui, lui, n'est qu'un instinct et une joie, sous un des plus éblouissants aspects qui furent, mais en aucune façon une pensée, ni même une émotion.

Ce n'en est pas moins une très grande et rare chose que la belle peinture, pratiquée et aimée pour elle-même, sans signification profonde, et sans autre but que le plaisir des yeux. Cette peinture joyeuse, mirifique et sans arrière-pensée, le Véronèse l'incarne plus brillamment qu'aucun autre artiste au monde. Il a exprimé de Venise les aspects insouciants et princiers, comme Titien en avait dégagé la noblesse et le Tintoret la passion ou la gravité. Mais dans Titien et le Tintoret, il y a comme nous l'avons vu mainte autre chose, tandis que chez le Véronèse il n'y a absolument que ce que l'on voit, et c'est bien assez surprenant. Chose curieuse, si le Véronèse a exprimé de Venise le rêve de luxe et de faste mieux que tous ses prédécesseurs et ses rivaux, il n'était pas directement préparé à cette tâche ; il n'était Vénitien ni de naissance, ni d'éducation, ni même, pourrait-on dire, de tempérament, ou tout au moins de vision. Son coloris avait gardé jusqu'en mainte œuvre qui chante Venise comme elle ne fut jamais chantée, quelque chose de tempéré et de rompu qui était plutôt le propre de l'école de Padoue, car l'on sait que cette école avait décidé bien plus que Venise des destinées artistiques de Vérone et que Mantegna y avait bien plus régné en maître que les Bellini.

La couleur du Véronèse est dans son ensemble plus argentée que réellement chaude et elle ne semble pas avoir été préparée dans les fournaises de Murano ou pétrie de l'or des soleils couchants sur la lagune. Il exprime incontestablement la richesse parce qu'il peint des choses riches entre toutes, mais on ne peut pas dire que comparé à Carpaccio, à Giovanni Bellini, à Cima.

(1) Le Tintoret mourut en 1594 et sa fille en 1590. Il avait également un fils, Domenico, qui fut son collaborateur et son imitateur.



PAUL VÉRONÈSE. — LES NOCES DE CANA.

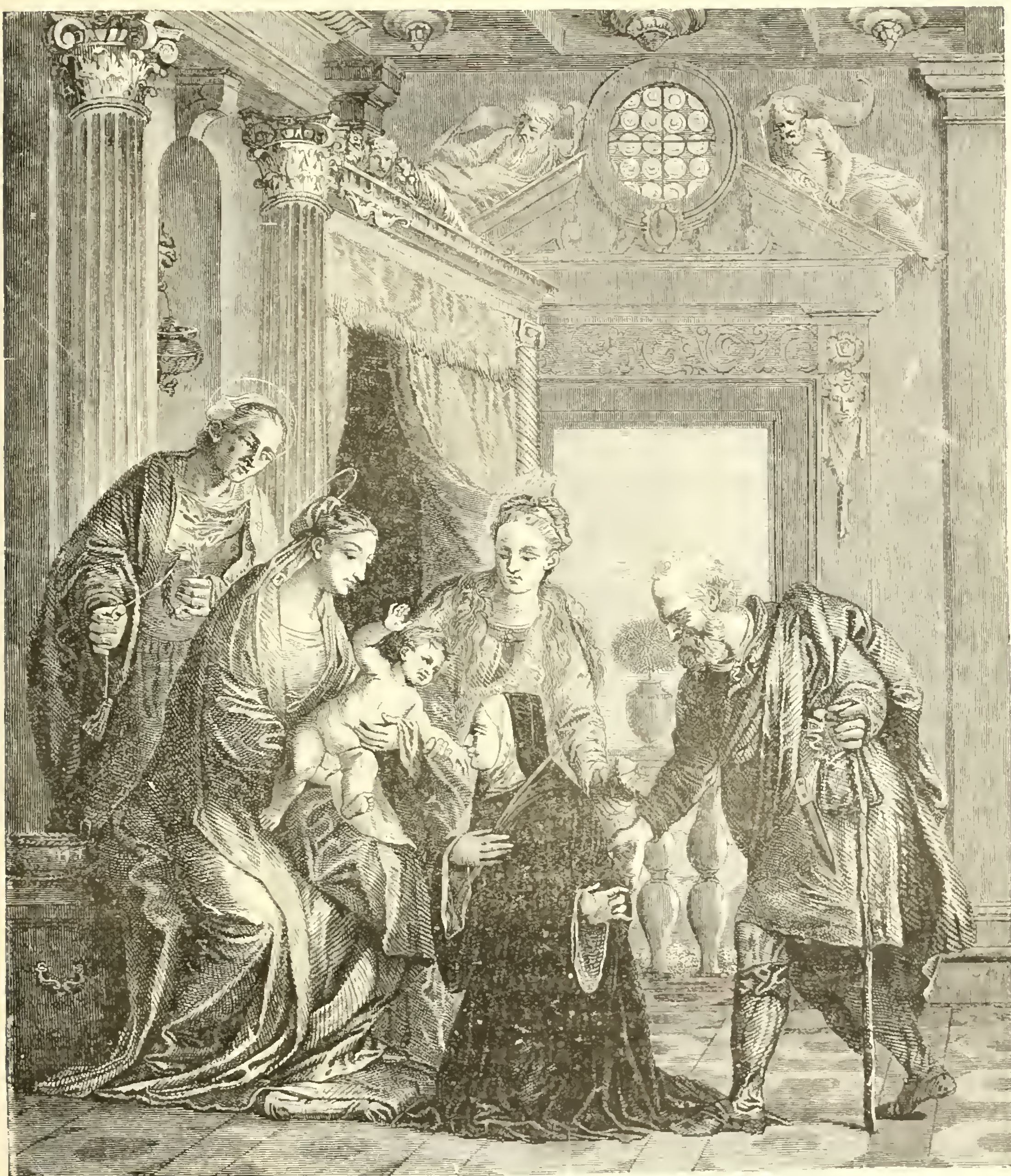
à Titien, au Tintoret même dans ses moments de joie, il peigne richement ces choses riches. D'ailleurs, si on le compare avec Titien, ne suffit-il pas de faire cette remarque : Titien revêt ses personnages, pour la plupart, d'étoffes absolument unies, ou du moins relativement peu ornementées ; le Véronèse au contraire prend pour modèles les étoffes les plus bariolées, les plus splendides



PAUL VÉRONÈSE. — L'AMOUR HEUREUX.

brocarts ; de quel côté est la plus chaude couleur, la plus riche dorure? On le comparerait à Giorgione, ou bien encore à ce Corrège qui sortait de Venise bien plus directement que le Véronèse, malgré l'éloignement, le manque d'occasions, d'études, le peu de protection, la disette de modèles splendides, que la comparaison le trouverait encore un faux riche auprès de ces faux pauvres. Aussi ce que l'on doit plus admirer encore que la richesse, dont on a chez le Véronèse plutôt

l'illusion que l'absolue réalité, c'est la légèreté extrême, la désinvolture, le prestigieux emploi des moyens, la suprême beauté d'un tempérament rare, et la



PAUL VÉRONÈSE. — SAINTE FAMILLE, SAINT FRANÇOIS, SAINT GUILLAUME.

vivante preuve qu'en art le plus grand luxe, la plus éblouissante opulence, c'est le tact et l'à-propos.

Le Véronèse, Paolo Cagliari, avait pris naissance, en 1528, au milieu d'une école nombreuse et active, qui plus ou moins procédait de Mantegna. Sans remonter à Liberale da Verona, il suffit de citer quelques-uns des artistes qui étaient l'honneur de cette école, et dont il existe encore de très nobles œuvres. C'étaient Giovanni Falconetto (1458-1534); Caroto (1470-1546), un peintre au talent aisé, aux multiples aptitudes; Francesco Morone (1473-1529); Girolamo dai Libri (1474-1556), chez qui se constate une influence de Giovanni Bellini; Paolo Morando, dit le Cavazzola (1486-1522), un peintre peu connu chez nous, mais



JACOPO PALMA. — SAINTE.

de qui ont survécu de très beaux morceaux, notamment un portrait de premier ordre au musée de Dresde, et à Vérone toute une série de compositions très expressives, d'un dessin un peu raide et d'une exécution soignée encore d'un primitif; enfin Domenico del Riccio, dit Brusasorci (1494-1569), l'auteur de très importantes fresques, au palais Ridolfi, célébrant la rencontre de Charles-Quint et du pape Clément VII à Bologne en 1530, fresques de faste et de luxe, qui ont pu exercer une influence sur la jeunesse du Véronèse. D'ailleurs, quoique de beaucoup plus jeune, le Véronèse, protégé par le cardinal Hercule Gonzague, devait être appelé en 1552 à prendre part, aux côtés de Brusasorci, à des peintures pour la cathédrale de Mantoue (1).

(1) On ignore la destinée de ces peintures du Véronèse.



JACOPO PALMA. — SAINTE BARBE.

Le Véronèse s'est donc développé dans un milieu et au sein d'une école tout à fait indépendants de Venise proprement dite, ou tout au moins sans l'ignorer mais sans la subir. Il était d'une famille d'artistes ; son père, Gabriele, était sculpteur, et lui-même fit d'abord de la sculpture, mais ayant manifesté plus



JACOPO PALMA. — SAINT ÉTIENNE.

d'inclination pour la peinture, il fut placé auprès d'un oncle peintre, Antonio Badile. Bientôt il se faisait remarquer, acquérait à Vérone une assez grande réputation, grâce à quelques tableaux d'église, pour qu'à l'âge de vingt-trois ans, il se vît confier d'importants travaux : il s'agissait de décorer la villa de la famille Soranzi, près de Castelfranco ; il fit ce travail en collaboration avec Giambattista Zelotti, son camarade, son sosie artistique, toutes proportions gardées, et qui devint par la suite son très peu important rival. Les peintures de cette villa représentent des personnages et des scènes mythologiques,

et déjà le Véronèse se fait pressentir par sa facilité et son aisance noble.

Le moyen employé était la fresque, et cela vaut particulièrement la peine d'être noté. De tous les grands peintres de l'école vénitienne, Véronèse est celui



JACOPO PALMA. — ADORATION DES BERGERS.

qui a le plus souvent et le plus largement employé la fresque (nous ne parlons pas encore de Tiepolo) et ce n'est pas une des plus négligeables explications de la qualité particulière de son coloris comparé à celui de Titien, et de tous ceux

qui avaient été élevés dans la pratique presque exclusive de l'huile. Même en peignant à l'huile, le Véronèse se souvint qu'il avait une éducation de fresquiste. Sculpture et fresque, n'étaient-ce pas là les éléments d'une formation toute différente de celle des artistes purement vénitiens et devant aboutir à des résultats différents, quand on songe que ces artistes étaient fort peu portés vers la sculpture? C'est bien un peu un ressouvenir de ses premières études qui lui faisait placer dans ses ouvrages quantité de statues exécutées, non point en trompe-l'œil, mais dans un esprit et avec un modelé très sculptural. Et c'est bien plus évidemment encore l'habitude de la fresque qui donnait à sa peinture cette transparence, cette riche sobriété et cette étonnante sûreté, cette légèreté, cet aspect de premier coup.

Après avoir travaillé à Mantoue, le Véronèse se rendit aussi à Trévise et dans les localités environnantes, où il multiplia les décorations, et accrut sa réputation. Travailler à Trévise, c'était se rapprocher de Venise, car, en bien plus grand nombre que Vérone, Trévise a fourni à Venise quelques-uns de ses meilleurs peintres. Mais c'est en 1555 que se décidait la destinée du Véronèse. Il était appelé à Venise par son ami le Prieur Torlioni, pour décorer l'église de San Sebastiano.

San Sebastiano fut et est demeuré par excellence l'église de Paul Véronèse. Il y a débuté dans son incarnation vénitienne, il y a travaillé à plusieurs reprises; elle est enrichie de quelques-uns de ses plus beaux et de ses plus fins ouvrages, et par un assez notable phénomène, de ceux peut-être qui sont le plus profondément vénitiens; enfin c'est là qu'il fut enterré. Oui, vraiment, il semble qu'en arrivant à Venise, le Véronèse ait tout de suite, fortement, été conquis et acclimaté (nous avons vu cette prise de possession chez tous les autres), quitte à se ressaisir ensuite, et à se rappeler qu'il était Véronais et peintre de fresques. Mais ici, les peintures de San Sebastiano lutteraient véritablement de chaleur et d'éclat avec celles de Titien, et peut-être sont-ce celles où la plus grande richesse est précisément obtenue par les tons les plus simples, avec un concours moins abondant d'étoffes extraordinaires, de brochés, brocards et brocatelles. Mais on entend bien que ce n'est qu'une sobriété des plus relatives, et que le *Couronnement de la Vierge*, tout aussi bien que l'*Histoire d'Esther*, les deux principales pages de cette décoration, c'étaient pour le Véronèse, des femmes aux plantureuses beautés, aux robes magnifiques, des hommes en armures ou en costumes de cour, des palais et des portiques se découpant sur le ciel, des escaliers de marbre permettant d'échelonner dans des perspectives encore plus compliquées, tous les personnages de ces assemblées, et de superbes lévriers ou épagneuls se faufilant, très à point pour faire de belles taches blanches et feu, parmi les jambes des acteurs de ces drames, si tant est qu'il y eût là le moindre drame et que les figures semblassent se douter qu'elles y jouaient un rôle. Mais le

Véronèse était déjà là tout entier : il n'avait jamais jusque-là raconté une autre histoire et il n'en devait jamais raconter d'autre.

Quoi qu'il en soit, le succès était et devait être prodigieux. Cet étalage de



BONIFAZIO VENEZIANO. — LA SAINTE FAMILLE, AVEC LA MADELEINE, SAINT FRANÇOIS ET SAINT ANTOINE.

splendeur était fait pour plaire et plut. Les temps héroïques de l'art vénitien étaient passés, ou du moins Titien et le Tintoret seuls les prolongeaient en leur personne, mais les temps magnifiques subsistaient encore et trouvaient en Paolo leur plus parfaite expression. Quoique le contemporain des deux

maîtres, devant survivre à peine dix ans à Titien et mourir une demi-douzaine d'années avant le Tintoret, il paraissait un homme d'une époque nouvelle et d'un art différent. C'était l'aveu superbe, mais l'aveu, de la frivolité de Venise, et dans les nations très prospères, la frivolité est le premier indice de la décadence, et elle survit à la grandeur véritable.

Après avoir exécuté les premières décorations pour San Sebastiano (il devait encore jusqu'en 1570 travailler par intermittences pour cette église), Cagliari ne retourna que pour peu de temps à Vérone, et vint bientôt se fixer à Venise. Sa



BONIFAZIO VENEZIANO. — SAINTS.

place était déjà toute marquée entre les plus importantes : Titien avait accueilli ses débuts avec la plus chaleureuse courtoisie ; il était bientôt classé comme un des grands peintres, comme un des hommes indispensables à toutes les grandes fêtes d'art que donnait la sérénissime République en son propre honneur. Sa vie ne devait plus être qu'une série de bonheurs et de triomphes, une incessante moisson de gloire et de fortune. En 1562 il commençait à travailler au Palais ducal ; il recevait la commande pour San Giorgio Maggiore des *Noces de Cana* et les livrait l'année suivante. En 1565, il était emmené à Rome par son protecteur le cardinal Grimani, ambassadeur de Venise.

On admet que ce voyage à Rome eut quelque influence sur le peintre et l'on en croit trouver des preuves dans certaines altérations de son style. Il faut avoir

grande envie de voir l'action de Michel-Ange et de Raphaël un peu partout pour la retrouver jusque chez le Véronèse. Il a pu, rien n'empêche de le supposer, avoir envie de se faire un style plus sévère, mais comme cela lui était



BONIFAZIO VENEZIANO. — LE MAUVAIS RICHE.

absolument impossible, il n'y a pas à lui tenir compte des intentions qu'on lui attribue. A son retour de Rome, il passa par Vérone et il y épousa, en 1566, la fille de son ancien maître Antonio Badile, de qui il eut deux fils, Gabriele et

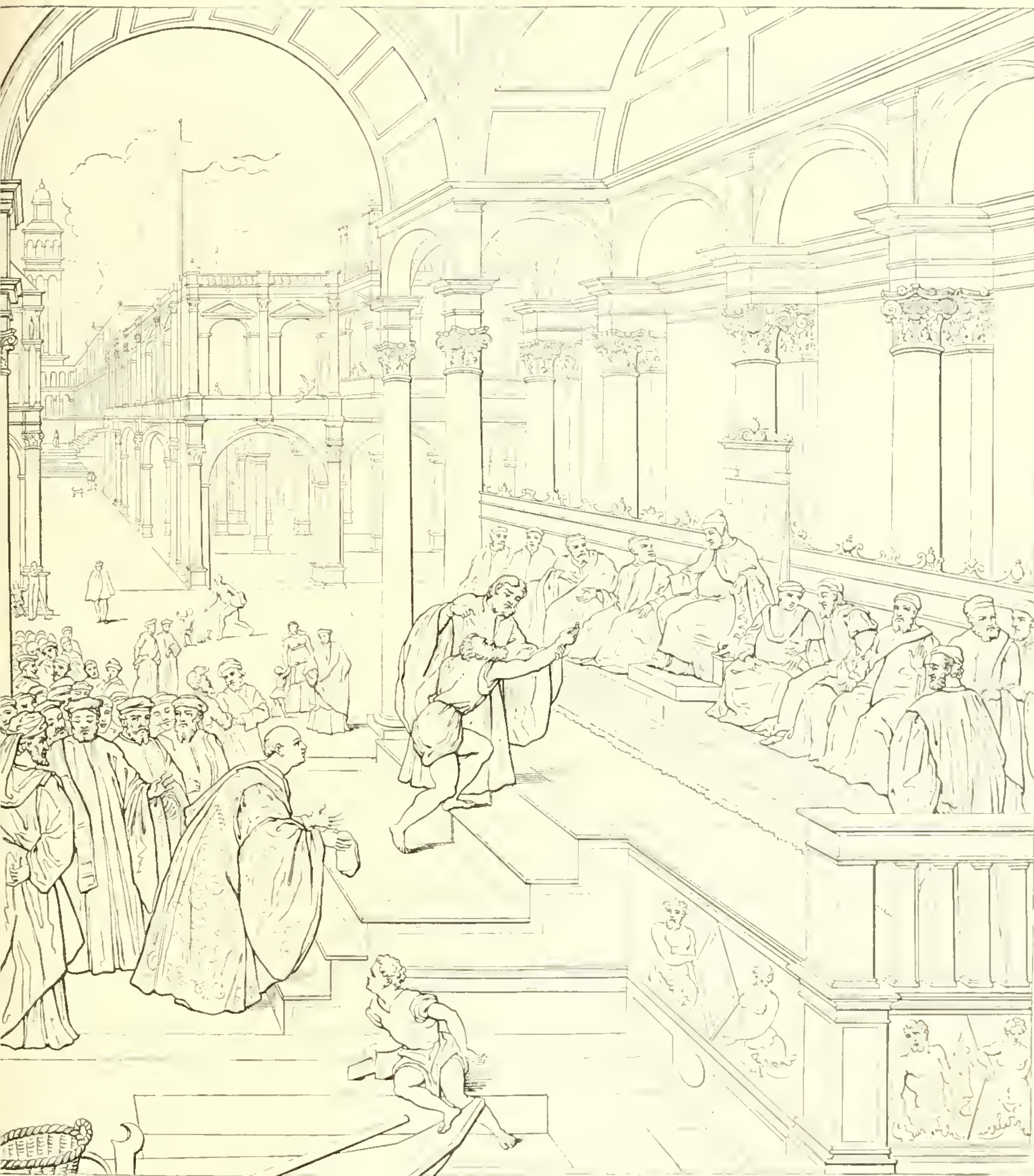
Carletto, et ces fils furent peintres. C'est Carletto qui produisit le plus, et comme il s'était fort assimilé la manière de son père, un bon nombre de Carletto courent le monde et les musées dont l'on se garde bien de ne pas se glorifier comme étant des Paolo.

En 1566 le Véronèse exécuta aussi, peu de temps après son mariage, les fresques de la villa Barbaro à Masera, près de Trévise, une de ses œuvres les plus célèbres, un de ses ensembles les plus variés et les plus harmonieux. Enfin en 1577, après l'incendie du Palais ducal, qui avait détruit ses œuvres commencées en 1562, il se remit à la décoration de l'édifice, plus amplement et plus luxueusement encore; sa mort eut lieu en 1588, par suite d'un refroidissement pris en suivant une procession: il disparaissait plein de santé et de force et n'ayant pas eu le temps de sentir si légèrement que ce fût les atteintes de la vieillesse.

Voilà à peu près toutes les dates intéressantes de sa vie; les autres ne seraient que des dates d'œuvres, et si importantes qu'elles soient, elles n'auraient guère d'utilité puisqu'il est fort difficile d'établir une chronologie exacte d'un grand nombre, et impossible ici de les mentionner toutes; ce serait un trop long et trop aride catalogue. Cependant il y a encore une date à citer, celle de 1573, année où le Véronèse fut appelé à comparaître devant l'Inquisition! On s'étonne de voir un artiste avoir affaire au Saint-Office en un temps et dans un État où la foi n'avait plus rien de farouche. Mais il se trouve que le tribunal religieux a été ce jour-là le plus amusant et, il faut bien l'avouer, le plus judicieux critique de l'œuvre du Véronèse. On aimerait à reproduire l'interrogatoire tout entier, tant il est « pittoresque »; chacune des parties y tient admirablement son rôle, et si ses juges lui posent quelques questions très sensées, Véronèse y répond en peintre, mais surtout y dévoile très ingénument son inspiration et sa méthode. Il s'agit d'une *Cène* peinte d'une façon extrêmement brillante mais pas absolument orthodoxe.

« Qu'avez-vous peint dans cette Cène? demande le tribunal après les questions préliminaires. — D'abord le maître de l'hôtellerie, Simon, puis au-dessous de lui un écuyer tranchant, que j'ai supposé être venu là pour son plaisir et pour voir comment vont les choses à la table. Il y a d'ailleurs *beaucoup de figures que je ne me rappelle point*, vu qu'il y a déjà longtemps que j'ai fait ce tableau. — Que signifie la figure de celui à qui le sang sort par le nez? — C'est un serviteur qu'un accident quelconque fait saigner du nez. — Que signifient ces gens armés et habillés à la mode d'Allemagne, tenant une hallebarde à la main? — *Nous autres peintres, nous prenons de ces licences, que prennent les poètes et les fous*, et j'ai représenté ces hallebardiers, l'un buvant, l'autre mangeant, au bas d'un escalier, tout prêts d'ailleurs à s'acquitter de leur service, car il m'a paru convenable et possible que le maître de la maison, riche et

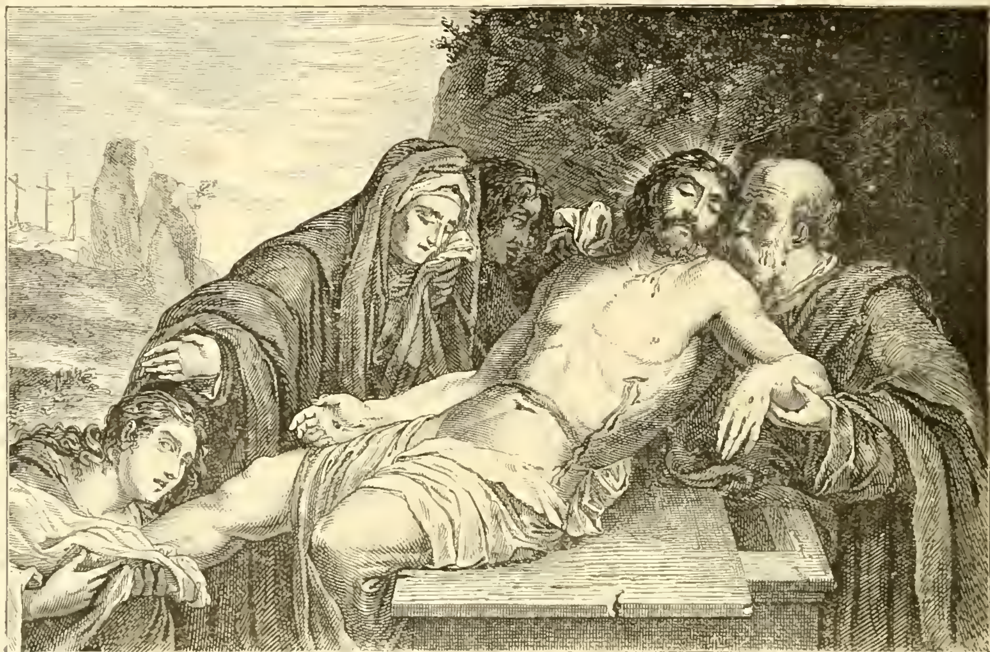
magnifique, selon ce qu'on m'a dit, dût avoir de tels serviteurs. — Quelles sont,



PARIS BORDONE. — L'ANNEAU DE SAINT MARC.

vraiment, les personnes que vous admettez avoir été à cette Cène? — Je crois

qu'il n'y eut que le Christ et ses apôtres ; mais *lorsque dans un tableau il me reste un peu d'espace, je l'orne de figures d'invention.* — Est-ce quelque personne qui vous a commandé de peindre des Allemands, des bouffons et autres pareilles figures dans ce tableau? — Non, mais il me fut donné commission de l'orner selon que je penserais convenable ; or il est grand et peut contenir beaucoup de figures. — *Est-ce que les ornements que vous, peintre, avez coutume de faire dans les tableaux, ne doivent pas être en convenance et en rapport direct avec le sujet, ou bien sont-ils laissés à votre fantaisie, sans discrétion aucune et sans raison?* — Je



LORENZO LOTTO. — LA MISE AU TOMBEAU.

fais des peintures avec toutes les considérations qui sont propres à mon esprit et selon qu'il les entend. »

Toute la punition infligée au peintre fut d'avoir à effacer ou à corriger quelques-unes de ces figures tant soit peu frivoles et hors de propos dans un sujet que les artistes avaient toujours considéré comme le plus grave. Aussi l'événement ne tira-t-il pas à grande conséquence dans la vie et l'œuvre proprement dites de Véronèse. Mais cet interrogatoire est si complet, si précis, chacun des interlocuteurs y donne des indications si justes, qu'il ne nous reste pas grand'chose à dire sur toute la production du grand et richissime fantaisiste. L'inquisiteur est vraiment tel qu'on le peut souhaiter dans une ville où tout le monde aime l'art et en parle avec le goût le plus fin et le plus exercé. Admirez en effet, ce coup droit et qui est beaucoup plus d'un juge critique que d'un juge

ecclésiastique : « Est-ce que vous autres peintres n'avez que le caprice pour guide, et ne devez-vous tenir aucun compte du sujet et de ce qu'il est convenable d'y mettre? » N'est-ce pas là, sans nous ériger en juges d'orthodoxie, la question que nous nous posons à chaque instant devant les tableaux de Véronèse? Les *Pèlerins d'Emmaüs*, le *Repas chez Levy*, les *Noces de Cana* elles-mêmes, comportent bien, si l'on veut, une part de romanesque, de capricieux, de fantaisiste,



LORENZO LOTTO. — LA FEMME ADULTÈRE.

encore qu'il y en ait là extrêmement pleine mesure, et que Charles-Quint, Titien, le Véronèse, le Bassan, le marquis d'Avalos viennent jouer un rôle inattendu, enfin qu'on songe beaucoup plutôt au côté *Noces* qu'au côté *Miracle* de l'affaire. Mais la Cène! Mais ce drame, où les Florentins les plus avides de portraiturer leurs compatriotes, — Ghirlandajo, par exemple — n'avaient jamais osé introduire d'indiscrets; ce thème à émotion pure, à *expression* par excellence et en dehors de tout pittoresque, où depuis Fra Angelico jusqu'à Léonard tout maître avait épuisé ses forces et écarté toutes les suggestions de l'imagination pour chercher à n'écouter que celles du cœur; n'était-ce pas un peu bien hardi et

futile d'y mêler des ornements sans « rapport direct avec le sujet, sans discrétion aucune et sans raison »? L'inquisiteur qui posait cette question si nette et si forte, mais sans indignation et sans foudres, devait pourtant, on se l'imagine, avoir pris tout le premier un plaisir de dilettante à examiner toutes ces frivolités si admirablement peintes, exécutées d'une main si brillante et si légère. Ce plaisir qu'il n'avoue pas, on le devine assez au ton même de l'interrogatoire, bien que plus loin il se poursuive d'une façon assez cinglante, et que le mot de « niaiseries » y soit prononcé.

Quant au Véronèse, il s'exprime à son tour comme il le devait faire, — et



LORENZO LOTTO. — SAINT JÉROME.

il répond pour nous à nos propres objections, comme nous-mêmes le pourrions faire, — il oppose au bon sens le plaisir, et la réponse, en matière artistique, est d'une bien grande force. Dans sa défense il règne un singulier mélange de naïveté et d'ironie. Il est certain qu'il y a naïveté en l'occasion, à avouer qu'il ne se rappelle plus trop bien comment il a traité le sujet, depuis le temps... Mais ce n'est pas un homme complètement ingénu qui invoque « les licences que prennent les peintres, les poètes et les fous », et de plus il y a vraiment de la malice dans cette façon de prendre l'affaire.

« Quand il me reste *un peu de place*, je remplis avec quelques figures d'invention. — Comment! se récrie l'inquisiteur, mais c'est plein de bouffons, de reîtres, de valets importuns! — Ah! mais c'est que je vais vous dire : il me

restait *beaucoup* de place. » C'est de la meilleure et de la plus discrète comédie.

Toutefois le Véronèse n'était en aucune façon un lettré ; bien différent en cela de tous les maîtres du XVe siècle, il appartient aux nouvelles générations qui se soucient de peindre sans méditer et sans aller au fond des choses. C'est de la meilleure et de la plus ignorante foi du monde qu'il a bien pu mettre un écuyer tranchant et des valets allemands chez Simon, puisqu' « on lui a dit que ce Simon était un homme riche ». Enfin, le fait vraiment important au point de vue



LORENZO LOTTO. — SAINTE VIERGE ET JÉSUS, SAINTE CATHERINE ET JACOB.

purement pictural, c'est cette nette déclaration que le peintre, du moment qu'il peint bien, peut mettre ce qui lui plaît, pourvu qu'il satisfasse sa passion de belles lignes et de belles couleurs, s'organisant à merveille pour le plaisir des yeux.

Nous ne voudrions pas faire porter sur cet interrogatoire toute notre rapide étude du Véronèse. Mais le moyen de ne pas retourner ces idées sous leurs divers aspects, puisque c'est là le fond même de la question ? Tenter une description des *Noces de Cana* serait-il plus utile ? Pour nous, au temps présent, où des millions et des millions d'êtres ont passé devant ce tableau et y ont pris

plaisir, une telle tâche serait aussi futile que présomptueuse. Dire que c'est admirablement peint, qui ne le voit? Les *Noces de Cana* sont le plus beau tableau du Véronèse et par conséquent un des plus beaux tableaux du monde; et le Louvre est certainement un des mieux partagés de tous les musées, puisqu'à côté de cet immense poème, de cette immense folie si l'on veut, puisque le Véronèse se comparait lui-même à un poète et à un fou, nous possédons certains petits tableaux précieux, comme on en rencontre peu dans les galeries : par exemple la *Fuite de Loth*, d'une incomparable couleur et d'un dessin si merveilleusement fort et souple avec ces trois anges admirables, ou bien encore la petite *Sainte Famille* d'un luxe extraordinaire, enfin le *Calvaire* qui est un des rares tableaux où le peintre ait eu véritablement l'émotion du grand drame dans sa plus poignante simplicité et un des seuls où il émeuve profondément le spectateur. Ce *Calvaire*, c'est un joyau sans pareil, avec ses étoffes au ton strident sur le ciel si triste, avec cet étonnant paysage de ville au loin, et toute la coupe même du tableau, jeté sur le côté. Dans ce petit tableau si sobre et d'un si ferme et si grand dessin, l'exécution est d'une finesse incomparable. Aussi un tel tableau rachèterait-il, devant des inquisiteurs même plus rigoureux que ceux de Venise, bien des torts, à supposer que ce soit un tort d'être né un des peintres les plus merveilleusement organisés que la terre ait jamais portés et d'avoir obéi à cette organisation en toute franchise, en tout entrain, en toute joie.

Un peintre de la joie, et des plus riches, des plus spirituels, des plus éblouissants, voilà ce qu'est le Véronèse, et on peut l'excuser de n'être que cela! Nous n'entreprendrons pas plus de description de ses autres plus belles œuvres que nous ne l'avons fait des *Noces*. Quel que soit le thème, nous verrions toujours de magnifiques costumeries, des palais, des allées et venues de personnages admirablement à leur action s'ils ne sont pas à celle du sujet, et puis des étoffes et quelles étoffes! et des chairs, et des chevelures, et des instruments, des chiens, des enfants, des bouffons, des « niaiseries » peintes à faire en tout temps se prosterner tout peintre et tout homme qui aime la belle peinture. Au Palais ducal et à l'Académie des Beaux-Arts, le Véronèse vous accable, pour ne pas dire étourdit; on demande grâce. Au musée Brera, où déjà il est plus loin de son milieu, il apparaît tout à fait splendide, dans des tableaux tels que le *Repas chez le Pharisien* et que les quatre grands tableaux de saints d'une puissance et d'une grandeur de tournure peu fréquentes chez lui-même. Et plus on s'éloigne de Venise, plus le Véronèse vous semble extraordinaire; plus on monte vers le Nord, plus il brille, chatoie, plus il semble rare, plus la fête qu'il donne est appréciée. Nous ne chercherons pas à expliquer le phénomène, mais nous tenons à le signaler; il n'en faut pour preuve que l'impression produite sur ceux même qui l'ont vu à Venise, à Milan, à Florence, à Vérone, et dans les villas des environs de la Vénétie, par des toiles telles que le *Darius aux pieds d'Alexandre*

à la National Gallery, l'*Adoration des Mages* au musée de Dresde, et



PORDENONE. — SAINT LAURENT GIUSTINIANI, SAINT JEAN-BAPTISTE, SAINT AUGUSTIN ET SAINT FRANÇOIS.

tant d'autres tableaux à Munich, à Berlin, à Vienne, à Saint-Pétersbourg.

L'œuvre du Véronèse fût-elle réduite aux *Noces de Cana* et à notre petit *Calvaire*, le peintre demeurerait tout entier pour la plus grande joie du monde. Mais n'est-ce pas un fort surprenant et beau spectacle que cette diffusion de sa richesse à travers toute l'Europe ? Velazquez avait acheté pour Philippe IV de beaux tableaux du Véronèse. Mais ce n'est pas à Madrid qu'il éblouit le plus,

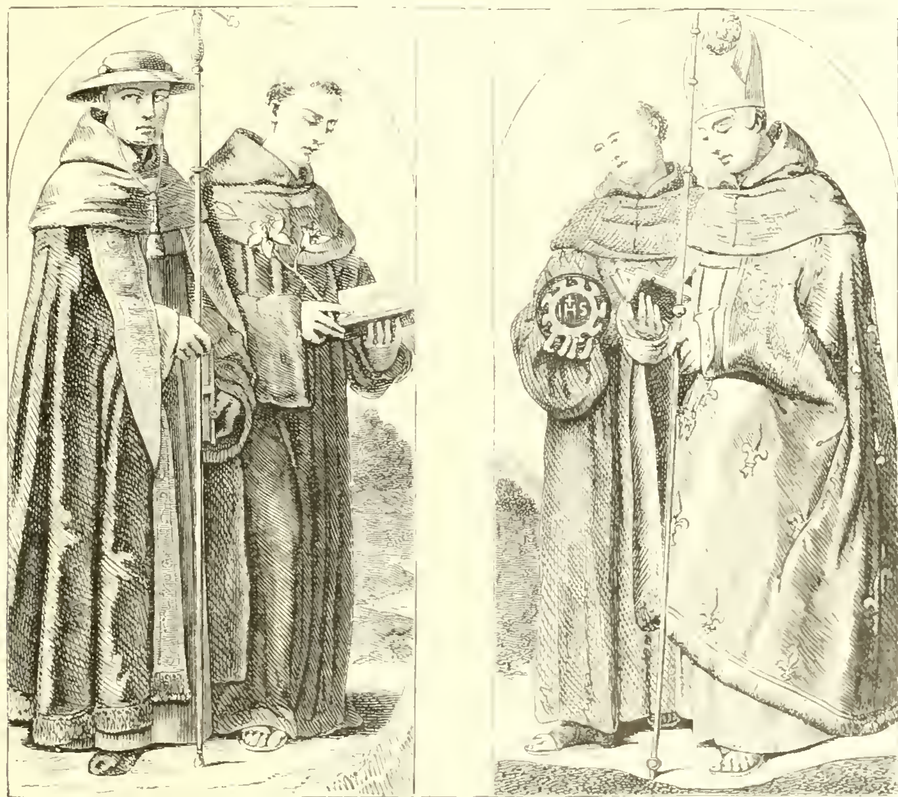


MORETTO. — SAINTE JUSTINE.

dans le redoutable voisinage de tant de beaux Titien, et aussi de Velazquez qui, après lui, inventa encore une forme plus légère et plus subtile de l'aisance, mais non de la richesse et de l'imagination picturale, car cela était impossible ; personne ne l'a pu et vraisemblablement ne le pourra.

L'œuvre du Véronèse était le dernier et le plus éclatant épanouissement de la peinture vénitienne. Quel chemin elle avait parcouru depuis les Vivarini et

les Bellini jusqu'à lui! Après lui ce ne fut plus que redites et affaiblissement, et rien ne paraît plus pauvre que cette richesse forcée. Aussi serons-nous brefs non seulement sur les derniers vénitiens, mais encore sur ceux même qui, contemporains de Titien et de Paolo, ont laissé un beau nom et une œuvre appréciable. Ils nous apprendraient si peu de chose! Les uns apportent à Venise quelque accent de leur province, les autres emportent dans leur province le souvenir et la marque ineffaçable de Venise, mais presque tous sont éclipsés par Titien,



MORETTO. — SAINT BONAVENTURE ET SAINT ANTOINE, SAINT BERNARDIN ET SAINT LOUIS

le Tintoret ou le Véronèse, et sont, soit de sincères victimes de leurs admirations, soit d'avisés imitateurs.

Un des plus célèbres dans le voisinage immédiat de Titien est Palma le Vieux (1480-1528), né près de Bergame et venu de bonne heure à Venise. Peut-être fut-il élève de Giovanni Bellini, mais bientôt il suivit le mouvement que Giorgione et Titien venaient de créer. Il devint un habile, savant et abondant peintre, séduisant par une couleur brillante et chaude, une composition claire et facile et un certain charme d'expression dont l'agrément confine aisément à la banalité. En somme le meilleur de son succès, il le doit à Titien; c'est son

esprit dont il s'est imprégné, consciemment ou non, ce sont ses paysages dont il fait les fonds de ses tableaux. Mais si l'on veut voir d'un coup d'œil la différence entre un grand artiste et un simplement bon producteur, on n'a qu'à regarder un Palma à côté d'un Titien ; c'est l'expérience la plus facile à faire, puisque cette rencontre est fréquente dans la plupart des grands musées. Au Louvre tout d'abord, où l'excellente *Adoration des Bergers* de Palma, une de ses plus fermes œuvres, semble tout de suite une page secondaire auprès de la plus petite toile de Titien, de la *Vierge au lapin* par exemple. Parfois Palma il Vecchio arrive à ressembler à Titien superficiellement, comme dans le célèbre portrait de femme de la collection Sciarra dit la *Bella di Tiziano*, et qui passa longtemps pour un Titien. Mais comparez seulement un portrait de Titien si ferme et si fort, un de ces étonnants portraits du musée de Madrid, avec la *Bella* ou avec les célèbres *Trois Sœurs*, du musée de Dresde, plantureuses blondes, voluptueuses et fades ; la comparaison vous amènera aux mêmes conclusions que si vous mettiez en parallèle les paysages de l'un et de l'autre peintre. Dans l'un tout est plus beau que la nature, dans l'autre tout est inférieur à la nature.

Jacopo Palma, malgré la vivacité de ce jugement, a produit cependant de belles et larges pages décoratives, de nobles tableaux d'autel, comme la célèbre *Sainte Barbe* de l'église Santa Maria Formosa, à Venise, et ce n'est que par comparaison avec le grand maître qu'il apparaît si inférieur. Il eut une fille, Violante, qui fut, dit le roman de l'histoire, passionnément aimée de Titien. Son neveu, Palma le Jeune (1544-1628) n'atteignit point aussi haut que lui. Ce fut un bon et facile producteur, mais avec moins d'accent que Jacopo. Palma il Giovine fut un élève de Titien déjà très avancé en âge, et on lui doit tout au moins un remerciement attendri pour le respect qu'il porta à son maître : c'est à ce sentiment de piété que nous devons d'avoir reçu intacte à travers les temps la sublime *Deposizione*, et telle que Titien dut la laisser, lorsque la mort arrêta sa main (1).

Une autre importante dynastie vénitienne, ou plutôt véronaise, est celle des Bonifazi. On ignore les dates exactes de leur naissance, et il n'est même point très aisé de distinguer entre les œuvres des deux premiers. Bonifazio I[er] était né à Vérone et fut, suppose-t-on, élève de Palma. Il mourut vers 1540. Il possède plus d'originalité et de fermeté que son maître, on n'ose dire de rudesse; mais il a, à défaut des profondes inspirations de Titien, un sens assez vigoureux de la composition, et il remplace le sublime par le pittoresque. La *Parabole du mauvais riche*, à l'Académie de Venise, est un beau tableau ; de même le *Moïse sauvé des eaux*, du musée Brera. Bonifazio II était, comme le premier, natif de Vérone, et il mourut en 1553. Quant à Bonifazio III, il était né à Venise, et la dernière de ses œuvres datées est 1563. Tous trois, en somme, sont parmi les

(1) Voir la note page 363.

plus brillants Tizianistes, mais ils sont surtout cela. Certes la salle qu'ils



JEAN DE CALCAR. — PORTRAIT.

occupent en grande partie à l'Académie des Beaux-Arts présente un ensemble riche et imposant. Mais dans toute cette magnificence facile, on cherche en

vain non un trait de génie, ce qui serait beaucoup exiger, mais un trait vraiment saisissant. Comment faire un choix dans ces belles figures de saints et de saintes, dans ces Saintes Familles et ces Adorations des Mages ou des Bergers? Toutes vous laissent un souvenir de couleur riche et de bonne tenue de peinture; aucune ne vous laisse dans l'esprit une image précise ou un seul mouvement éloquent.

Un autre maître encore, — nous allions dire un autre tableau, — qui a conservé à travers le temps une célébrité méritée, c'est Paris Bordone, — et le



MORONI. — VIERGE.

tableau, c'est *Le pêcheur présentant l'anneau de saint Marc au doge Bartolommeo Gradenigo.* Il faut déclarer qu'un pareil tableau suffit en effet à assurer la gloire à un artiste. Cette peinture, à l'Académie des Beaux-Arts, ne pâlit pas trop entre les Carpaccio et les Titien. Qu'en pourrait-on dire de plus? Elle est riche de couleur, curieuse et pittoresque, entraînante au point de vue narratif. Peut-être Carpaccio en eût-il fait le sujet d'une brillante série, et il est à regretter, presque, que Paris Bordone n'y ait point songé ou ne l'ait pas pu, car la légende est captivante et aurait prêté à ces épisodes. Pendant une nuit de février 1340, une tempête épouvantable sévissait sur l'Adriatique, agitait la lagune elle-même comme l'Océan, et menaçait de détruire Venise. Un pêcheur est occupé à attacher sa barque près de la Piazzetta. Un inconnu lui enjoint de le conduire à l'île

de San Giorgio Maggiore; le pêcheur hésite, mais subit l'ascendant de l'inconnu. La barque arrivée à San Giorgio ; un autre inconnu, un guerrier, ordonne de ramer jusqu'à l'île du Lido; et de là un troisième personnage, la tempête toujours



MORONI. — SAINTE FAMILLE.

soufflant, fait pousser l'esquif jusqu'en pleine mer. Là un navire rempli de démons, qui se préparait à venir jusqu'à Venise apporter le ravage et la mort, est rencontré et mis en fuite sur un signe du premier inconnu. Cet inconnu était

saint Marc, les deux autres, messires San Nicolo et San Giorgio. Saint Marc remit alors un anneau au pêcheur et lui ordonna de le porter au doge en témoignage de ce qu'il avait vu. La légende n'est-elle pas remarquablement coupée, et ne rêvez-vous pas des premiers tableaux? Paris Bordone n'a exécuté que le dernier et c'est son chef-d'œuvre; c'est une grande et éclatante toile, où la solidité du dessin, le naturel de l'expression (les deux mouvements du pêcheur et du doge sont parfaits), le disputent à la richesse de la couleur, et le fond d'architecture éclairé par le plein soleil est une merveille. Il y a de telles heures d'inspiration dans la vie des artistes qui pour le reste ne font que briller au second plan.



JACOPO DA BASSANO. — SAINT.

Paris Bordone (1500-1571) fit bien d'autres peintures, et même d'excellentes à côté d'autres très faibles, mais nulle aussi belle. Il avait été appelé à la cour de France par François II, en 1558, et il était apprécié comme portraitiste autant que comme peintre d'histoire. Nous avons de lui au Louvre un portrait d'homme, une peinture d'une bonne tenue, mais de peu de caractère.

Ce n'est guère non plus que par un seul morceau que nous est connu, toutes proportions gardées, Francesco Torbido, un peintre de Vérone, et ce morceau est le curieux, et réaliste au possible, portrait de vieille femme de l'Académie. Il est vrai que d'autres peintures de Torbido (1486-1546) figurent à la cathédrale de Vérone, mais elles sont moins tranchées que celle-là, et comme Torbido fut de la catégorie des peintres « assimilateurs », peut-être court-il, sous d'autres et plus célèbres noms, un certain nombre de ses œuvres.

Lorenzo Lotto (vers 1480-1555) est aussi une victime, et plus illustre encore, de ses admirations successives, et il est certainement dépossédé d'un bon nombre de ses œuvres. C'est certainement, par celles que l'on reconnaît



JACOPO DA BASSANO. — ENSEVELISSEMENT DE JÉSUS.

authentiques, un peintre d'une haute valeur et un véritable artiste : le petit *Saint Jérôme* du Louvre n'est-il pas, en son genre, une peinture extrêmement originale de disposition et de couleur? La *Femme adultère*, il est vrai, quoiqu'un fort curieux tableau, est de moindre intérêt. Mais c'est à Bergame qu'il faut voir

le peintre pour le connaître, et seulement là ; il y est superbement représenté, par des peintures d'une grande allure, et d'un modelé remarquable, digne du Corrège. Il ne connaissait pourtant point le Corrège à l'époque où il peignait la plus importante de ces œuvres, le grand retable de l'église San Bartolommeo : la *Vierge entourée de dix saints*. Parmi les nombreuses œuvres de lui qui sont à Bergame, il faut citer aussi le délicieux tableau d'autel de l'église San Bernardino, une *Vierge avec des saints*. Peu de peintures de l'école bergamasque sont aussi jeunes, aussi attrayantes que cette charmante Vierge, vêtue de rouge, assise sous un dais vert, et ayant à ses pieds un angelot en robe jaune, d'un mouvement original et vrai. C'est une note inattendue et des plus séduisantes ; ce n'est ni lombard, ni vénitien ; c'est vivant, frais, sans arrière-pensée, plein de charme. Lorenzo Lotto avait été le camarade de Palma, de qui il subit l'influence, après avoir auparavant éprouvé celle de Giovanni Bellini, puis de Giorgione. Une curieuse inquiétude et la vie la plus aventureuse, on dirait aujourd'hui la plus bohème quoique toujours dominée par de nobles préoccupations d'art, le fit fréquemment changer de résidence. De 1513 à 1516 il est fixé à Bergame ; on le voit successivement à Trévise, à Rome, à Venise, enfin vers 1550 à Loretto où il finit pieusement ses jours. C'était un homme infiniment doux et modeste, et il fut de la part de Titien l'objet d'une affection toute particulière.

La modestie, au contraire, ne fut pas le propre de Giovanni Antonio dit le Pordenone, du nom de sa ville natale (1483-1539). Celui-ci se crut l'égal de Titien, ou plutôt considéra Titien comme son rival. Cela ne l'empêche pas d'avoir, entre autres peintures qui pour nous ne sont pas appréciées avec la même indulgence et ne nous semblent point égales à celles de Titien, un beau tableau, un peu théâtral, un peu creux, d'un modelé un peu mou malgré ses airs de fermeté, mais d'un grand effet superficiel : *San Lorenzo Giustiniani entouré de saints*, un des tableaux les plus remarquables parmi les œuvres de second ordre à l'Académie des Beaux-Arts. La figure de Lorenzo Giustiniani est la plus saisissante et la plus simple. Certaines autres sont un peu bien affectées ; mais il ne faut pas oublier que Gentile Bellini avait peint le même personnage d'une manière encore autrement sévère et imposante, et que sa peinture quoiqu'en ruines, est pour tout délicat bien plus précieuse que celle du Pordenone en excellent état.

Ici nous classerons deux écoles qui dans une certaine mesure se rapprochent de celle de Venise et en ont subi l'influence à des degrés divers : ce sont celles de Ferrare et de Brescia.

Ferrare, que l'on célèbre peu, que l'on ne visite pas assez, offre, au XVIe siècle un certain nombre de très beaux peintres, plus vigoureux que souples, plus éclatants que riches, plus sincères et attentifs que vraiment savants, mais produisant de puissantes œuvres, toutes d'un bel effet.

Nous avons déjà parlé de Cosimo Tura et de Lorenzo Costa. L'ère suivante vit Mazzolino, plus près de Raphaël que des vénitiens, auteur d'une remarquable



JACOPO DA BASSANO. — L'ANNONCIATION AUX BERGERS.

Adoration de l'enfant Jésus au musée de Ferrare, et deux maîtres au contraire plus près des Vénitiens, le Garofalo et Dosso Dossi.

Benvenuto Tisi da Garofalo (1481-1559), après avoir passé ses jeunes années à Ferrare et à Crémone, en 1499, était allé à Rome. Il revint ensuite à Ferrare, après un séjour à Bologne, et de nouveau alla à Rome en 1509 ; mais il

n'y fit qu'un séjour trop bref pour être complètement influencé par Raphaël. En 1512 il était de retour à Ferrare, où il acheva sa vie. C'est un excellent peintre, un coloriste remarquable ; certains de ses plus beaux tableaux sont à la National Gallery : la *Vision de saint Augustin* et une *Madone entre des saints* ; le



JACOPO DA BASSANO. — RETOUR DE JACOB EN CHANAAN.

musée de Ferrare le montre également sous les aspects les plus variés, les plus vivement intéressants.

Dosso Dossi (1479-1542), est aussi un artiste remarquable, et qui dut à l'étude des œuvres de Titien des qualités de couleur, tandis que par son style, il s'efforçait de se rappeler les doctrines du maître d'Urbin. On trouve de ses œuvres en assez grand nombre à Florence, Modène, Ferrare, Milan, et des échantillons de sa manière au Louvre, à Dresde et à Londres. Son chef-d'œuvre est au musée de Ferrare. C'est un grand retable à six compartiments : la Vierge avec l'enfant Jésus, et entourée de saint Augustin, de saint Sébastien, de saint

Ambroise et de saint Georges, et une résurrection du Christ surmontant le tout. C'est un tableau d'une extrême puissance de couleur, d'un beau dessin un peu rond cependant, mais l'ensemble est du plus imposant caractère. Bref Dosso Dossi



FRANCESCO DA PONTE. — MARCHÉ AUX POISSONS AUX BORDS DE LA MER.

et le Garofalo sont deux maîtres importants et envers lesquels l'oubli serait le plus injuste.

L'école de Brescia, au XVIe siècle, devient très proche parente de celle de Venise, si au siècle précédent elle avait eu de plus fortes affinités avec l'école lombarde. A vrai dire, elle demeura toujours partagée entre les deux tendances

et bien que des peintres comme Foppa, ses élèves Civerchio, et Ferramola, aient été plus lombards ou même plus bolonais que tout autre chose, leurs élèves les plus remarquables furent attirés et conquis par Venise. Ces élèves sont Romanino, Savoldo, et le Moretto.

Romanino (1484-1566) a subi certainement l'influence de Giorgione et de Titien. Ses œuvres les plus importantes sont le grand retable de l'église San Francesco à Brescia ; le retable jadis à Santa Giustina de Padoue, et maintenant à la National Gallery et une grande *Pietà* avec un grand nombre de figures au musée de Berlin ; enfin il a exécuté de belles fresques à la cathédrale de Crémone.



LEANDRO DA PONTE. — SCÈNE RUSTIQUE.

Moretto da Brescia, de son vrai nom Alessandro Bonvicino (1498-1566) est un peintre d'un beau tempérament, ayant produit de grandes œuvres, et en nombre. Pourtant on ne peut pas dire que ce soit un maître de premier ordre, ni même un artiste vraiment saisissant. Son œuvre inspire le respect plus que la sympathie ; on est forcé de convenir de la noblesse et de l'importance de l'effort, de la belle tenue des résultats, et pourtant on n'est pas attiré. Le Moretto est, toutes choses égales d'ailleurs, une sorte de Titien froid et gris. Élève de Ferramola et compagnon d'atelier de Romanino, il eut une éducation en somme peu vénitienne ; il est probable même qu'il ne visita pas Venise, mais hors de Venise les œuvres de Titien n'étaient pas inconnues, si la lumière, le luxe, l'ambiance en un mot de Venise, n'étaient pas de ces choses dont l'on se rend compte à distance. C'est pourquoi les œuvres de Bonvicino rappellent parfois celles de Titien par le style, mais jamais par la couleur. Pour s'assimiler

vraiment la couleur d'un maître, il faut, à moins de circonstances spéciales,



LEANDRO DA PONTE. — LA RÉSURRECTION DE LAZARE.

avoir vécu dans le même air que lui. Outre Brescia, Milan, Vérone et Venise, les musées de Vienne (une célèbre *Sainte Justine*), de Francfort et de Berlin

possèdent ses plus notables peintures ; mais il faut se garder de juger de sa manière par les figures de saints que nous avons au Louvre ; elles n'en donnent qu'une très inexacte idée. La National Gallery possède de lui un très curieux



ALESSANDRO VAROTARI. — LA VIERGE.

portrait de gentilhomme, accoudé dans une pose abandonnée et rêveuse ; là encore nous sommes sur la lisière de Titien, mais sur la lisière seulement.

Il en est de même pour les portraits de son élève Giambattista Moroni, un

peintre bergamasque (vers 1520-1578), certainement un des plus habiles et des plus complets portraitistes de la région. Titien envoyait « se faire peindre par Moroni » ceux dont il ne voulait pas faire le portrait. Il est vrai que, malgré leurs très grands mérites de dessin et de couleur, une couleur très sobre et un peu plus froide que la couleur vénitienne proprement dite, peut-être ont-ils surtout de l'intérêt pour nous à cause de leur sincérité. Moroni se préoccupait moins de se raconter lui-même à l'occasion de ses modèles, comme font involontairement les grands artistes, que de raconter ses modèles seuls, et très exactement.



ALESSANDRO VAROTARI. — LES NOCES DE CANA.

Peut-être s'il eût voulu faire autrement ne l'eût-il pas pu. Mais ne sont-ce pas, justement à cause de cela, deux documents d'histoire et d'ethnographie pour ainsi dire, des plus curieux et des plus précieux, que ce *Portrait d'un tailleur*, et celui d'un gentilhomme, qui sont à la National Gallery? Le tailleur, coupant son drap avec ses grands ciseaux, a beau être vêtu d'un pourpoint blanc et de chausses rouges, c'est un tailleur italien qui pourrait tout aussi bien vivre aujourd'hui, ou plutôt c'est *le* tailleur italien; les caractères de race sont fortement gravés par ce peintre si honnêtement dépourvu d'idéal. De même le gentilhomme de la famille Venaroli, grand et mélancolique, avec son riche costume, mais aussi ses grandes jambes grêles dans ses chausses noires, est une de ces figures que l'on n'oublie pas, car on la rencontra hier, et l'on ne sait

plus si elle venait du musée ou de la rue. De même enfin les nombreux portraits qui, sont au musée de Bergame, excellents d'exécution et « ressemblants » au possible. Il est évident qu'avec de tels dons d'écrire en prose, Moroni ne pouvait guère faire de belles compositions d'élan et d'imagination ; aussi ses tableaux religieux sont-ils de ceux que l'on peut omettre sans regrets.

Quand nous aurons cité le Flamand Calcar (mort 1546), qui fut un des plus littéraux imitateurs de Titien, et qui fit des Titien auxquels il ne manque



ALESSANDRO TURCHI. — MORT DE MARC-ANTOINE.

que la touche du maître, c'est-à-dire la seule chose qui importe ; puis un autre titianisant Andrea Schiavone, peintre d'histoire et graveur (1522-1582), il ne restera plus, comme peintre vraiment remarquable, que Savoldo, puis tout de suite après des artistes qui travaillent de leur mieux à la décadence.

Savoldo, qui peignait d'environ 1508 à 1548, et visiblement sous l'influence de Giorgione et de Titien, est cependant un peintre d'un caractère très moderne ; c'est une sorte de romantique en avance, et pour dire vrai, ce style ne vaut point celui de Giorgione ni de Titien. Les chefs-d'œuvre de Savoldo sont le *Saint Jérôme* de la collection de Sir Henry Layard et un retable au musée

Brera ; au musée du Louvre est un curieux portrait d'homme, qui à lui seul justifierait cette qualification de romantique.

Le romantisme n'était-il pas d'ailleurs en puissance à Venise, tout au moins chez les peintres secondaires, qui eux n'avaient pas la belle et grande tenue de Titien et du Tintoret ? Le Tintoret sans le génie et sans l'incomparable puissance, c'est le romantisme même. Aussi, les hommes de moindre tempérament et de moins haute pensée, furent-ils bientôt entraînés vers le pur et facile pittoresque, vers les contrastes accentués pour un médiocre but. Ce fut le cas des Bassano. Jacopo da Ponte, dit « il Bassano » (1510-1592) et deux de ses fils, Francesco (1549-1592) et Leandro (1558-1623), sont des peintres amusants au possible. Ils dépensent de la grandeur et de la force pour raconter en somme les plus insignifiantes histoires. Ce sont des *paysagistes*, déjà, et presque rien que des paysagistes, qui mettent beaucoup de figures. Leurs œuvres accusent une prodigieuse dépense de clair-obscur, de pittoresque, d'animaux, de ruines, de collines, de gens affairés, musclés, vêtus de curieuse façon, montrant des choses, là-bas, le doigt étendu ; enfin toute une agitation, tout un esprit, tout un savoir dépensés par ces peintres, et par leurs modèles, on ne sait pas trop pourquoi, malgré le plaisir qu'on y prend. Leurs paysages même, que l'on serait tenté d'abord de prendre comme étant de la même contrée que ceux de Titien, et qui ont avec eux un certain air de famille, ne doivent pas être regardés à deux fois : on a vite fait de voir que c'est une grimace plus qu'une ressemblance, car un arbre de Titien est un grand seigneur, imposant, admirable, et un arbre des Bassano n'est qu'un acteur ; une ferme du Titien est un coin d'humanité et de nature, chez les Bassano c'est une cabane truquée pour changements à vue. Cela n'empêche pas ces peintres d'être divertissants et savants, ce qui semble aller mal ensemble ; et il faut noter qu'ils ont exercé une grande action, mais non la meilleure, sur l'art français du XVIIe siècle.

Nous sommes arrivés à l'incontestable décadence de l'art vénitien, du vivant même de ceux qui furent sa plus éblouissante gloire. Des peintres comme Alessandro Varotari, de Padoue, il Padovanino (1590-1650), imitateur énervé et efféminé du nu de Titien, Alessandro Turchi, de Vérone (1582-1648), un peintre encore assez simple de facture, mais très maniéré de style, enfin Sebastiano Ricci (1659-1734) qui déjà annonce la mascarade du XVIIIe siècle et y participe de toute son afféterie, ne peuvent plus être considérés comme des maîtres, ni nous arrêter. Nous verrons en terminant ce qui se passa au siècle suivant. Mais déjà il faut faire notre deuil. Venise n'est plus une sainte et une reine, mais une grande coquette, et ce qui avait été une des plus authentiques splendeurs de l'univers finit dans les oripeaux d'une assez agréable comédie.

CHAPITRE XIV

La décadence générale. — L'école bolonaise et l'école romaine. — Les Carracci. — Guido Reni. — Le Domenecchino. — Le Caravage. — Lanfranco. — Le Guercino. — L'école de Naples. — La fin de Venise. — Tiepolo, Canaletti, Guardi. — Salvator Rosa. — Conclusion générale.

De la violence et de l'outrance, mais jamais de la force ; de l'afféterie et de la fadeur, mais jamais de la douceur, de la pureté vraies ; de la dépense de mouvement et de grimace, pour aboutir à la froideur, à l'insignifiance de l'expression. Voilà le spectacle que de Bologne à Rome, et de Rome à Naples, présente tout le XVIIe siècle. La décadence est complète, avec toutes les allures encore de la magnificence, toutes les garanties du raisonnement ; c'est une décadence par trop de savoir. On sait encore, et admirablement, son métier, mais de plus on possède toutes les recettes nécessaires, infaillibles, pour ne faire que des chefs-d'œuvre, et c'est la mort. On a interrogé les maîtres, on a dégagé de leurs œuvres toutes les raisons par lesquelles elles sont belles, et on pourrait leur dire en quels endroits ils se sont trompés. Quelle conquête ! et comme c'est simple : il suffira d'emprunter à chaque maître tout ce par quoi il est grand, et alors on sera grandissime, tout en évitant ce qui fait sa faiblesse, et alors on sera impeccable. C'est ce rêve de professeurs en délire qui fut la base des écoles de Bologne, de Rome et de Naples au XVIIe siècle, si semblables par la tendance et par cette erreur à nos écoles d'aujourd'hui, et c'est lui qui donne à ces écoles tout ce que pour nous maintenant elles dégagent de profond ennui, tout ce qu'elles nous causent de répugnance quand on les étudie au sortir de tout ce que les XIVe et XVe siècles offrent de jeunesse, de verve, de grâce, et même de tout ce que le XVIe montre d'autorité, de majesté ou de splendeur.

Comment, dès lors, prendre quelque plaisir que ce soit à parler de ces peintres dans un tableau d'ensemble tel que celui-ci ? Comment dissimuler leur faiblesse par rapport aux maîtres auxquels ils succèdent ? Faiblesse morale non moins que faiblesse intellectuelle ; on ne peut même pas dire que malgré leur savoir

étonnant ils soient vraiment forts, car il est un moment où la virtuosité devient une façon de déliquescence. Toutefois on pourrait prendre un intérêt, et même dans une certaine mesure un réel plaisir d'art à étudier ces artistes séparément, en eux-mêmes, pour leur vie qui fut romanesque, agitée et fausse comme leur



LUIGI CARDI DA CIGOLI. — LA FUITE EN ÉGYPTE.

œuvre elle-même ; pour le temps où ils vécurent ; pour l'amusement des jolies choses que l'on pourrait trouver à dire soi-même à leur propos. Mais tel ne peut être ici notre but : ce n'est pas en eux-mêmes que nous pouvons étudier les bolonais et les romains du XVII[e] siècle, mais par rapport aux toscans, aux romains, aux lombards et aux vénitiens des siècles précédents, comme nous avons examiné ces artistes par rapport les uns aux autres. Ne serait-ce donc pas, matériellement, présenter un précis faux et déséquilibré que de consacrer le

même nombre de pages à Bologne qu'à Florence ou à Rome, aux Carrache ou au Domenecchino qu'à Raphaël ou à Michel-Ange, au Caravage qu'à Titien, au



LODOVICO CARRACCI. — VOCATION DE SAINT MATHIEU.

Guide ou à Sassoferrato qu'à Fra Angelico, au Guercino qu'à Signorelli? Il suffit de poser ainsi la question pour montrer toute l'absurdité qu'il y aurait à adopter, même sous couleur de nouveauté, une pareille méthode, et pour faire com-

prendre pourquoi tous ces peintres seront passés en revue aussi sommairement.

D'ailleurs, ce n'est point par mépris que nous serons aussi brefs. Après avoir été, chez eux et chez nous, l'objet des admirations les plus hyperboliques, après avoir été pris exclusivement pour modèles et avoir exercé sur notre art la plus grande, et aussi la plus détestable influence, les bolonais furent tout d'un coup traités de la plus dédaigneuse façon. On ne voulut plus voir en eux le moindre mérite ; ils furent niés aussi complètement qu'ils avaient été inconsidé-



ANNIBALE CARRACCI. — PAYSAGE.

rément exaltés. Au moment où ils brillaient et régnaient chez nous, on ignorait tout ce qui avait précédé, et sauf les quelques grands maîtres que les bolonais avaient eu la bonté de prendre sous leur protection en se réclamant d'eux, tout le reste était jugé barbarie. Aujourd'hui, on commence à revenir de cette opinion, et peut-être demain les bolonais deviendront-ils des « gens à la mode » comme l'ont été récemment les quattrocentistes. C'est peut-être déjà, à une époque où les motifs les plus frivoles et les plus vaniteux décident des engouements, se montrer retardataire que de ne pas se déclarer enthousiaste de ces peintres élégants, aimables et passionnés ; au Louvre on leur a beaucoup rogné la place juste au moment où ils commençaient à être très réclamés, et pour ainsi dire redécouverts.

Les Carrache sont les promoteurs de tout le mouvement d'art du XVIIe siècle, et ils en portent maintenant la responsabilité. Dans un certain sens, ils jouèrent un rôle aussi utile qu'important. A Florence et à Rome, il n'y avait plus que des imitateurs aussi plats qu'extravagants de Raphaël et de Michel-Ange. Daniele da Volterra (1509-1566) était le plus magistral des successeurs de celui dont il avait été chargé d'habiller les sublimes et austères nudités; les Florentins Luigi Cardi da Cigoli (1559-1613) et Carlo Dolci (1616-1686) continuèrent la pureté de Raphaël à peu près aussi bien que Daniele continuait la majesté de Michel-Ange; c'est assez dire combien, au temps du fade et doucereux Carlo Dolci, Florence devait être considérée comme une morte.



ANNIBALE CARRACCI. — PIETA.

Grâce aux Carrache, la vie se concentrait à Bologne, et ce fut le centre d'art et d'enseignement d'où rayonnèrent les peintres sur le reste de l'Italie épuisée. Rome et Naples furent des centres de production, d'activité et d'intrigue, plutôt que des centres d'art proprement dits. En réalité, il n'est même plus nécessaire, à partir du XVIIe siècle, de faire la moindre distinction d'écoles, puisque toutes les écoles dorénavant se ressemblent, ou du moins ne sont séparées que par des différences tout à fait insignifiantes, d'intérêt parfaitement secondaire.

Les Carrache, par leur naissance, étaient encore des hommes du XVIe siècle, et ils l'ont même de très peu dépassé; ils n'ont fait que voir commencer le XVIIe, mais en réalité leur art ne représente pas moins la naissance du XVIIe siècle que l'épuisement du XVIe; c'est donc leur faire encore plus d'honneur que de les classer comme les premiers peintres du XVIIe siècle.

Lodovico Carracci (1555-1619) fut le chef et le fondateur de l'école. Avant lui, les maîtres influents à Bologne avaient été Bagnacavallo (1484-1542), de



GUIDO RENI. — L'AURORE.

qui nous avons parlé plus haut, et Prospero Fontana (1512-1597), et ces artistes secondaires ne laissaient guère alors prévoir la destinée de Bologne. Prospero Fontana était un peintre de pratique, produisant imperturbablement sa quantité déterminée de chefs-d'œuvre par an, et enseignant à ses élèves comment il fallait s'y prendre. C'est à son atelier qu'entra Lodovico Carracci ; mais il se montra bientôt récalcitrant à cette méthode, et dans un milieu où l'on ne tenait aucun compte de la nature, il se mit à l'étudier du mieux qu'il put, méritant, de la part de ses camarades, l'ironique surnom de *Bœuf*, par allusion à sa patience et à sa lenteur. Il quitta l'atelier de Fontana pour se rendre à Florence. Qu'y pouvait-il trouver, sinon encore plus de tendance, chez les imitateurs dégénérés de Michel-Ange, à travailler de chic et d'après des formules faussement formidables? Élève errant, il va ensuite à Parme, puis à Venise. Le Corrège était un modèle dangereux pour un artiste aussi dérouté déjà, car le Corrège a raconté délicieusement ses rêves *à propos* de la nature, et lorsqu'il a peint la nature toute pure, comme dans l'*Antiope*, il est inimitable. Quant au Tintoret, à qui Lodovico eut l'idée de s'adresser, autant prendre des leçons de modération d'un torrent. Car c'était un esprit modéré et respectueux, au fond, que celui de Louis Carrache ; ce n'était même que cela. Et il avait encore plus foi dans les maîtres que dans la nature même, dans les grands noms que dans les grands faits. C'est là ce qui explique pourquoi il s'éloigna tant du naturel, tout en ayant voulu ou cru étudier si attentivement la nature. Il la vit à travers la façon dont les maîtres l'avaient vue, et ce fut toute la raison d'être, toute la gloire momentanée de l'école qu'il fonda, et aussi tout ce qui fait à nos yeux la faiblesse et l'inutilité de cette école.

Lodovico Carracci en retournant dans sa ville de Bologne fonda cette célèbre Académie des *Incaminati* (des gens en route, des désireux de progrès) pour la direction de laquelle il s'adjoignit ses deux cousins, les frères Agostino (1558-1601) et Annibale Carracci (1560-1609). La base de la doctrine enseignée aux élèves de cette Académie était qu'ils devaient s'efforcer de réunir la puissance de Michel-Ange, la pureté de Raphaël, la grâce du Parmesan, et encore bien d'autres choses. Si c'eût été encore en esprit qu'ils recommandaient ces modèles, tant pis pour ceux qui s'y seraient cassé les reins, mais c'était à la lettre, et dans ces conditions, il devenait aisé de faire un chef-d'œuvre. Il suffisait d'amalgamer les formules. Qu'on imagine un enseignement de nos jours qui nous recommande de dessiner comme Ingres, d'emprunter à Delacroix ses formules de coloris, et de joindre à cela un peu de l'élégance de Watteau, tout en composant à la manière de David, et l'on aura une idée de ce que valait l'enseignement des Carracci, et des fruits qu'il pouvait porter. Mais n'est-ce pas là, tout vif, notre enseignement officiel, et l'Académisme que les Carracci avaient fondé ne s'est-il pas manifesté sous cette forme à toutes les époques :

l'imitation littérale des styles au lieu de l'étude raisonnée et intelligente des méthodes ?

Le fondateur de l'école en conservait la haute direction. Agostino, bel esprit, lettré, écrivain, parleur infatigable, faisait des discours et des théories sur



DOMENICO ZAMPIERI. — SAINT JÉROME AU DÉSERT.

l'art, et Annibale était plus particulièrement chargé de l'enseignement du dessin. Nous avons au Louvre quelques dessins de lui très significatifs et que l'on ne saurait trop recommander de voir, non pas pour les prendre comme modèles, mais parce qu'ils sont curieux en eux-mêmes. Ce sont des « Académies » au vrai

sens du mot, de grands dessins de professeur, qui se souvient de Michel-Ange, et qui traduit ses réminiscences, avec une main souple et exercée, mais sans âme. Le dessin ainsi compris est une correcte calligraphie, une écriture froide et banale, qui de maître en élève, et d'élève en élève ne peut plus aller qu'en s'affaiblissant et en s'amollissant.

Quant à la peinture de Louis Carrache, elle est ce qu'on doit attendre d'une école où se font de tels dessins, souple, savante et affectée. Étudiez, si vous en avez la bonne volonté, ses plus célèbres œuvres, sa *Nativité de saint Jean-Baptiste*, à la Pinacothèque de Bologne, les peintures dont il a couvert des plafonds de palais, des murailles de monastères, les tableaux que possèdent la plupart des musées étrangers, notamment celui de Dresde qui en est fort riche (l'*Assomption*, des Saints, etc.); toujours, ce sera la même sensation : vous constaterez que ce professeur savait parfaitement peindre, cela ne peut être contesté, et c'est pour cela que ces peintures ne seront jamais complètement condamnées, et même qu'on y reviendra de temps en temps, mais qu'il ne savait pas émouvoir, que son expression était pauvre, parce que forcée et factice. Aussi, pour nos yeux d'à présent, et pour nos esprits qui n'épousent plus les luttes oubliées d'écoles, les *maniéristes*, auxquels s'opposaient les *éclectiques* de l'atelier des Carrache, ne diffèrent guère de ceux-ci.

Nous en avons dit assez pour ne pas analyser plus longuement l'école bolonaise et entrer dans de détaillées biographies et des énumérations d'œuvres. Agostino Carracci fait moins grande figure, comme peintre, que son cousin et que son frère, mais c'est un artiste intéressant, et un graveur remarquable. Tout comme les anciens florentins, il fit en partie son éducation chez un maître des arts du métal, puis chez Prospero Fontana, et chez des artistes aujourd'hui bien oubliés, Domenico Tibaldi, Cornelius Cort, et c'est chez ce dernier qu'il devint habile graveur. N'est-ce pas un titre de gloire, plus important que bien des tableaux discutables, que d'avoir gravé la *Crucifixion* du Tintoret de façon à mériter l'approbation du maître lui-même? Agostino est un type fort curieux d'artiste universel, mais non plus à la façon des grands hommes que nous avons vus au xve et au xvie siècle : son universalité s'exerce moins dans le sens technique et scientifique, que dans le sens littéraire : il est écrivain, poète, musicien. L'art commence à se complaire dans les théories et dans les mots.

L'Académie des Carracci avait été ouverte en 1589. En 1600 Annibale fut appelé à Rome par le cardinal Odoardo Farnèse pour décorer son palais. Agostino l'aida dans ces travaux, mais bientôt ils cessèrent de s'entendre et Agostino se fixa à Parme, où il avait été appelé par le frère du cardinal, le duc Ranuccio, et où il mourut. Outre la part importante qu'il prit à la décoration du palais Farnèse, et autres grands ensembles, il a produit bon nombre de



DOMENICO ZAMPIERI. — COMMUNION DE SAINT JÉROME.

peinture dont la plus appréciée est une *Communion de saint Jérôme*, au musée de Bologne.

Beaucoup plus abondant que les deux autres a été Annibale, et par certains côtés encore aujourd'hui, très séduisant. Après tout, ils sont charmants ces deux tableaux de la *Pêche* et de la *Chasse* que nous avons au Louvre. Le paysage en est fort varié et les personnages divertissants, bien peints, galants avec une certaine lourdeur, mais tout cela fait un ensemble « de genre » que l'on peut goûter à la condition de le prendre pour ce qu'il est. D'ailleurs les paysages d'Annibale Carracci ont trouvé grâce, et c'est bien le moins. Mais ne sont-ce pas aussi deux choses pleines de saveur que ces deux mythologiades rehaussées d'or, que possède la National Gallery ? Un peintre de Pompéi les eût signées. Et nous noterons en passant qu'il y a plus d'une analogie entre ces deux décadences, entre les peintures pompéiennes et les bolonaises. Il y aurait même de fort intéressants et piquants rapprochements à faire, mais le sujet n'est pas de mise ici ; contentons-nous de le signaler, soit qu'il tente quelque curieux, soit que nous ayons un jour le loisir de le reprendre.

Annibale se forma surtout par l'étude des œuvres du Corrège, mais lui aussi se régla sur le maître de Parme par les côtés que nous admirons le moins ; puis il alla à Venise; mais Titien était mort et la décadence était née. Les peintures du palais Farnèse furent son œuvre capitale, et elles ont engendré en grande partie la peinture décorative française du XVIIe siècle. Après ces grands travaux, où il fut assisté, comme nous l'avons dit, par Agostino, puis aussi par un élève, alors tout jeune, de l'Académie bolonaise, le Domenecchino, il ne produisit plus que fort peu. En résumé, on ne peut se passionner pour les Carracci mais il est imprudent de les condamner au moins sans les connaître, et de toute façon ce sont des types fort intéressants, et qu'il serait amusant pour un historien de faire revivre, après qu'ils ont si longtemps passé pour morts.

De leurs innombrables et médiocres élèves nous ne retiendrons que le plus petit nombre possible, de ceux que l'on ne peut complètement omettre. Guido Reni est un des premiers en date (1575-1642). Les Carrache recommandaient à leurs élèves de réunir en leur personne plusieurs grands peintres simultanément. Guido Reni les réunit bien, mais les uns après les autres. Son œuvre fut une série de changements, et l'on peut lui reconnaître au moins trois manières bien différentes. Dès qu'il y a dans un musée trois tableaux de celui qu'au XVIIe siècle on appelait avec grand respect le Guide, ce sont trois tableaux de styles différents. Voyez, au Louvre nous avons un très beau *Saint Sébastien*, une figure parfaitement peinte et modelée, dans ce style vigoureux que le Guide emprunta à un peintre dont nous parlerons plus loin, le Caravage. Puis ce sont diverses toiles qui semblent du Raphaël affadi, fatigué et énervé. Enfin,

viennent des imageries vraiment insupportables, pour nos yeux du moins, par



GIOVANNI LANFRANCO. — SAINT PIERRE MARCHANT SUR LES EAUX.

l'affectation, et l'élan aussi doucereux que peu convaincu, comme telle Vierge, tel *Ecce Homo* ou telle *Madeleine* les yeux tournés vers le ciel comme une

colombe élégiaque. Et encore on trouverait d'autres subdivisions ; des peintures qui tiennent à la fois de sa manière caravagesque et de sa manière raphaëlesque, par exemple ce tableau, beau après tout, malgré son emphase, son espèce de romantisme froid, *Déjanire et le centaure Nessus*, qui est d'une belle couleur et un vigoureux quoique agité et maniéré dessin. Ces tableaux ne plaisent plus sans doute. Pourtant, nous croyons que si on faisait comme à Dresde et à Munich, si l'on réunissait dans une salle spécialement à elles ces peintures et



MICHEL-ANGE DE CARAVAGE. — LES JOUEURS DE CARTES.

toutes celles de l'école de Bologne, elles reprendraient toute leur signification et feraient un bien autre effet. L'on chercherait mieux à se rendre compte des conditions d'époque et de sentiment dans lesquelles elles furent produites, et elles ne choqueraient pas par la comparaison qu'impose le voisinage d'œuvres plus pures et plus hautes. Guido Reni, avant d'être l'élève des Carracci, avait été celui de Denys Calvaert (1533-1619), un Anversois italianisé, qui fut élève de Prospero Fontana, puis maître influent à son tour et qui joua dans l'école bolonaise, après les Carracci, un rôle important, mais plutôt fâcheux. Le Guide suivit ensuite Annibale à Rome, puis après un court voyage à Naples, revint à



MICHEL-ANGE DE CARAVAGE. — LA MORT DE LA VIERGE.

Bologne où il se fixa définitivement. La biographie le représente comme passionnément ami du plaisir, et pour satisfaire ses goûts vendant les productions de son pinceau à tant l'heure. Nous sommes loin de nos vieux maîtres. Une des œuvres les plus célèbres de Guido Reni est l'*Aurore* du palais Rospigliosi à Rome, de sa période raphaëlesque, si l'on peut l'appeler ainsi, et qui offre de la vivacité de couleur.

Nous passerons sans regret sur des peintres tels que Tiarini (1557-1668) et même Francesco Albani (1578-1660), l'Albane, qui fut si célèbre, cette sorte de Van der Werff italien avant la lettre, à moins que l'on ne préfère considérer Van der Werff comme un Albani hollandais. Il n'y a là qu'affectation, lécherie et pure fadeur. Qu'importe le reste?

En revanche Domenico Zampieri (1581-1641) non seulement ne doit pas être sacrifié à la légère, mais encore nous apparaît comme un véritable type de beauté et de grandeur. Il montre, avec les inévitables défauts de son temps, quelques-unes des vertus des autres âges. Mais quelle inquiétude dans ses désirs, quels scrupules dans ses affirmations en apparence les plus vigoureuses! Domenico Zampieri, ou par diminutif à cause de sa mine souffreteuse, Domenecchino, dont nous avons fait le ridicule surnom de *Dominiquin*, fut un peu un souffre-douleurs de l'école; sa fatalité le poursuivit partout, et des peintres qui ne le valaient point, le persécutèrent. Il fut lui aussi, élève de Calvaert puis des Carracci; collaborateur d'Annibale au palais Farnèse, il commença à gagner sa réputation à Rome en peignant la *Libération de saint Pierre* à San Pietro in Vincoli, des scènes de la *Vie de saint Jérôme*, en l'église Sant' Onofrio et la *Flagellation de saint André*, à San Gregorio. Il alla en progressant avec ses fresques de la *Vie de saint Nil* à Grotta Ferrata près de Frascati, peintes avec l'âme d'un quattrocentiste, mais le style d'un académique. Enfin à ses premières années de Rome appartient son œuvre la plus célèbre, la *Communion de saint Jérôme*, du musée du Vatican, une œuvre de la plus savante exécution, riche de couleur, mouvementée, avec un mélange de réalisme et de conventions théâtrales. Après un nouveau séjour à Bologne, et à Fano, où il exécuta d'importantes fresques dans la cathédrale, il revint à Rome, où il exécuta les fresques de Sant' Andrea della Valle, qui comptent parmi ses plus vastes, mais qui sont bien emphatiques et bien molles. D'autres églises encore ont de ses œuvres, et tout en peignant ces grandes murailles, il exécutait des tableaux de chevalet, *Diane et ses nymphes* (galerie Borghèse) ou notre douce *Sainte Cécile* du Louvre, qui a été un peu comme son auteur, victime d'injustes moqueries. N'est-ce pas l'expression candide que peut donner une époque dépourvue de candeur? Enfin c'est en 1630 que Domenecchino entreprit le fatal voyage de Naples. Il avait été appelé pour décorer la chapelle du Trésor, dans la cathédrale, mais tout le temps que les travaux durèrent,



LE GUERCHIN. — SAINTE PETRONILLE.

— et il les laissa inachevés, — Domenecchino fut en proie aux persécutions de toutes sortes de la cabale. Cela sort du domaine de la peinture pour entrer dans celui du roman, mais on ne manque pas de détails sur les étranges mœurs des peintres d'alors, sorte de *bravi*, au service des trois artistes tout puissants Corenzio, Ribera, Lanfranco. C'est une série de coups de poignard, de luttes, d'intrigues, de calomnies, de crimes, qui peuvent être plus curieux à conter dans une histoire des peintres que dans une histoire de la peinture. Domenecchino mourut à Naples en 1641, empoisonné, à ce qu'on croit.

Nous venons de nommer un de ses ennemis, également de l'école des Carracci,



DOMENICO FETI. — LA VIE CHAMPÊTRE.

Lanfranco (1580-1647) qui certes n'a pas sa valeur et sa grandeur, quoique doué d'excellentes qualités. Ce fut un hardi et fécond décorateur, et parmi ses tableaux de chevalet, inégaux pourtant, il en est qui par le coloris, l'exécution réaliste, la recherche de la crevasse expressive, rappellent Ribera, avec qui Lanfranco fut en relations ; exemple le *Saint Pierre* qui est au Louvre, et certaines figures du rude et maniéré tableau du même musée, le *Couronnement de la Vierge*.

Par certains côtés, Lanfranco appartient à l'école dite *réaliste* dont le foyer fut à Rome avec le Caravaggio et à Naples avec Ribera. Réalistes, maniéristes, éclectiques, ont pour nous à peu près le même esprit, et ne diffèrent guère que par le plus ou moins de violence dans les contrastes du clair-obscur.

Michelangelo Amerighi, de Caravaggio, dit en France le Caravage (1569-1609).

fut à la fois le promoteur et le plus puissant représentant de ce mouvement, qui prit pour la plus grande expression de force les rudes oppositions de lumière et d'ombre, la recherche des types ravagés ou rudement accentués.



DOMENICO FETI. — LA MÉLANCOLIE.

Le Caravage avait été l'élève du peintre Giuseppe Cesari, nommé il Cavaliere d'Arpino (1560-1649), dit aussi il Giuseppino, le Josépin, dont il devint le rival. Il n'y a pas grand'chose à dire ici de l'exagéré et mou Giuseppino, que l'on peut indifféremment rattacher à l'école de Rome ou à celle de Naples, sans que l'une ou l'autre ait beaucoup de gloire à y gagner, et malgré la réputation considérable

qu'il eut de son temps. Mais l'élève fut un magnifique peintre qu'il faut prendre tel qu'il est.

N'eût-il produit que ces trois superbes tableaux, la *Descente de Croix* du musée du Vatican, la *Mort de la Vierge* et le *Portrait du grand-maître de l'ordre de Malte*, tous deux au Louvre, il faudrait considérer le Caravage comme un des plus robustes peintres qui aient jamais été. Il provoque sans doute l'émotion par des moyens tout brutaux, tout physiques, l'émotion à coups de poings ; mais quelle vigueur, quelle solidité et quelle volonté ! Ce sont des œuvres d'une grande tenue, dans leur affectation de simplicité qui va jusqu'à la rudesse, mais ce sont des œuvres que l'on ne peut oublier. La belle dignité, l'exécution excellente du *Grand-Maître de Malte*, la composition saisissante, réaliste au possible, d'un réalisme théâtral, de la *Mort de la Vierge*, le savoir qui s'affirme dans toutes les figures, compensent l'absence de sentiment plus élevé et plus fin. Ce furent les types des tableaux faits pour l'exhibition plus que pour l'intimité ou pour l'adaptation parfaite à un édifice, à un intérieur. A la suite de tels tableaux, on vit paraître l'innombrable famille des tableaux de galerie, devenant bientôt tableaux de musée, c'est-à-dire une conception toute moderne et extrêmement discutable de la peinture, mais qui a fini par primer toute autre conception. De même la violence, la puissance réelle, si l'on veut, qui existe dans les grandes œuvres du Caravaggio, mais qui est l'expression exacte, sincère, de sa propre nature, devint le modèle d'une brutalité calculée, d'une puissance artificielle qui permirent à maints esprits vulgaires d'acquérir à bon marché le prestige d'artistes. Que l'on mesure, pour s'en rendre compte, toute la distance qui règne entre le magnifique tableau de la *Descente de Croix* où tout est vraiment imposant et vraiment fort, et les œuvres de tous les imitateurs qu'engendra le Caravaggio à l'étranger, par exemple Gerhardt Honthorst en Hollande, et même chez nous notre Valentin, malgré toutes ses qualités. Seul Ribera tira de ces moyens un parti aussi beau que le Caravaggio, mais c'est parce qu'ils répondaient aussi parfaitement à sa nature et que dans cet ordre d'idées peut-être inférieur, il se montrait un artiste supérieur.

Michelangelo Amerighi était né et avait fait sa première éducation, abandonné à ses propres ressources, dans la douce Lombardie, puis à Venise. La vie avait été dure pour lui ; fils de maçon et menant une existence précaire jusqu'assez tard, il avait pu observer et peindre au vif les types les plus populaires, les plus grossiers même, et connut d'abord mieux les bouges que les palais. Plus tard il introduisit dans les palais la population des bouges, et la fit accepter, en images, comme un luxe. Le luxe, c'était sa peinture grasse, riche et sombre. Ses premiers succès lui furent gagnés par ses *Tricheurs au jeu* (un bel exemplaire au musée de Dresde), puis des tableaux d'autel où les saints avaient des réputations plus rassurantes que leur visage. Le peintre fut un homme violent et

sauvage comme sa peinture ; il eut plus d'une fois l'épée à la main, et dut fuir plus d'une fois de pays en pays pour échapper aux conséquences de ses propres



SALVATOR ROSA. — PAYSAGE PRIS DANS LES ABRUZZES.

colères. Il descendit jusqu'à Naples, et de Naples en Sicile, et de la Sicile à Malte. C'était aller jusqu'aux extrêmes limites de la peinture européenne. Sa fin fut tragique et romanesque. Il avait obtenu le pardon du pape pour certaines

équipées, et revenait à Rome avec quelque butin : un corsaire le dépouilla et le laissa sur la côte, où il mourut, à Porto Ercole, d'une fièvre chaude. Il n'y a que cette époque-là pour présenter de ces histoires romanesques, véritables histoires de brigands. Nous en passons et en passerons encore bien d'autres et des plus mouvementées.

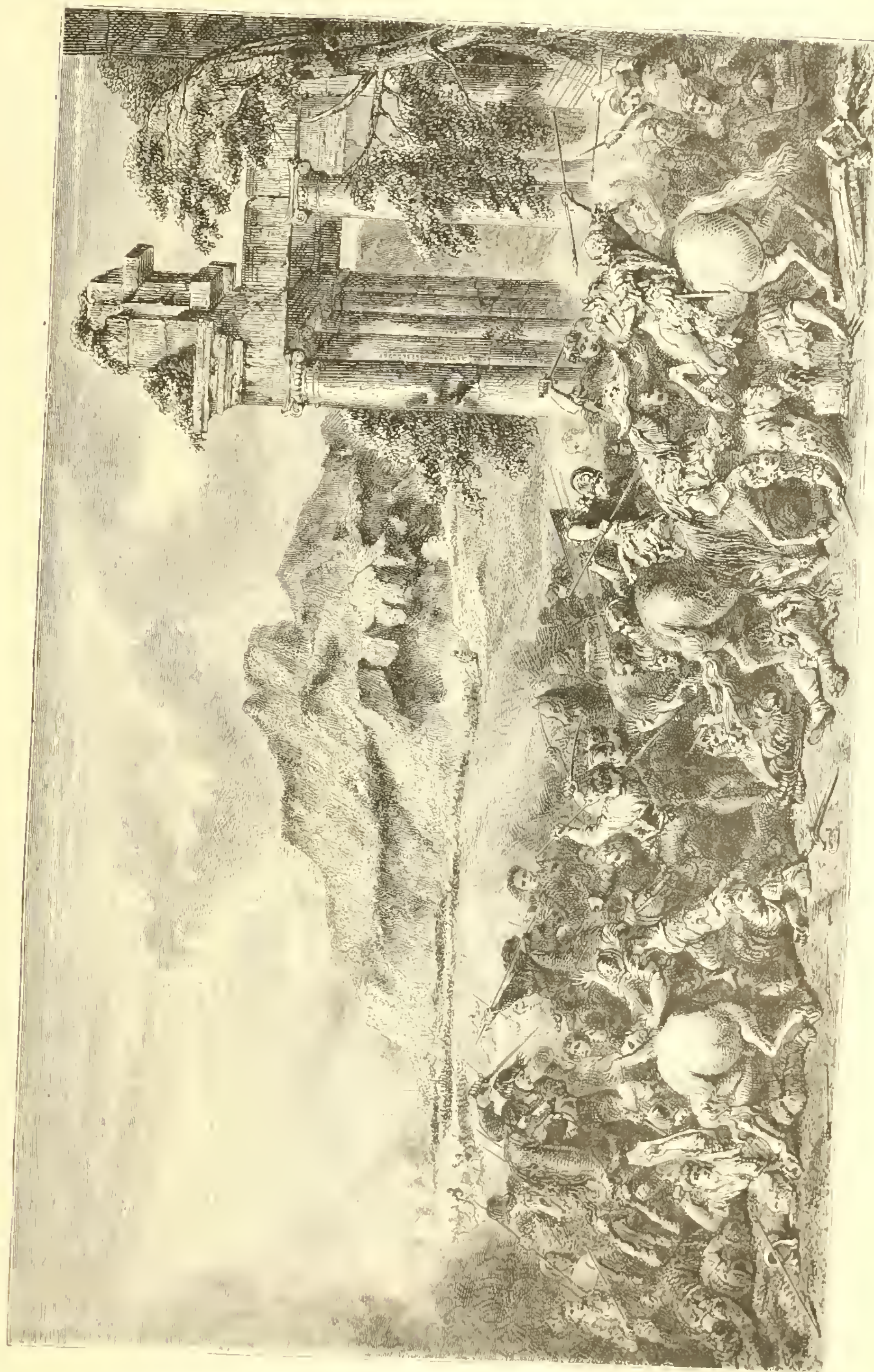
Parmi les meilleurs peintres les plus directement participant au mouvement caravagesque, vient en première ligne Giovanni Francesco Barbieri, dit il Guercino (le loucheur) et dans notre mauvaise transposition du XVIIe siècle, le Guerchin (1591-1666). Quoique étant né près de Bologne, à Cento, et ayant passé son enfance entre son village et la ville, où il portait des fagots, il n'a rien à voir avec l'école bolonaise proprement dite, et les Carracci ne le découvrirent que lorsque son talent fut formé et grâce à lui seul. Le Guercino continua ses études à Bologne et à Venise. A Rome il fit connaissance de Michelangelo Amerighi, et se rangea au nombre de ses imitateurs. Les tableaux du Guercino sont habilement composés, et, après ceux de Rome, notamment la célèbre *Sainte Pétronille*, et ceux de Bologne, on peut en avoir une bonne idée par ceux que nous avons au Louvre ; ils ont terriblement poussé au noir, et le Guercino peut maintenant mériter plutôt deux fois qu'une le titre d'un des chefs des *Tenebrosi*. Toutefois, les dernières œuvres de sa main dénotent une évolution vers la fadeur. C'est en somme un très savant peintre, chez qui on rencontre, dans les tableaux les plus discutables, des morceaux de premier ordre, mais il ne saurait nous retenir ici.

De même plus nous avançons dans l'école de Bologne proprement dite, plus il nous suffit de nous renfermer dans de simples énumérations. Pier Francesco Mola (1612-1668) est un des meilleurs peintres de cette fin d'école ; il est facile, varié, plein d'esprit et de couleur, et tout à fait supérieur, dans le paysage, à l'Albane qu'il crut imiter. Cantarini, dit le Pesarese, Carlo Cignani, Pier Francesco Cittadini, peuvent être encore cités, et pour les autres, les étudiera qui voudra.

Il faut toutefois mentionner tout particulièrement un très original peintre, peu connu ici, peu représenté même dans son propre pays, Giuseppe Maria Crespi, et qui termine curieusement l'école de Bologne. Par un hasard, il se trouve très abondamment représenté au musée de Dresde, par des tableaux très énergiques, très fortement touchés, et dans une chaude harmonie brunâtre. Il y a aussi de bons tableaux de lui à la Pinacothèque de Bologne, et la Chapelle du Colleone, à Bergame, contient de lui une superbe composition, un *Josué arrêtant le soleil*, d'une furie d'arrangement et de touche tout à fait entraînante. On devrait connaître et étudier Crespi.

En esquissant la physionomie du Caravage, nous avons présenté de beaucoup le plus important artiste de la finissante école romaine. Autour de lui se groupent, avec des origines diverses, peu utiles à retracer ici, des peintres de qui l'ensemble

de l'œuvre est médiocre, mais qui parfois produisent quelque bon tableau, tels



SALVATOR ROSA. — GRANDE BATAILLE.

que Lionello Spada, ou mieux encore Domenico Feti (1596-1669), que deux de ses

toiles, au Louvre, suffiraient à sauver de l'oubli complet ; la *Mélancolie*, belle figure aux prétentieux accessoires, et la *Vie champêtre* curieux tableautin de genre. De Michel-Ange Cerquozzi, dit « Michel-Ange des Batailles », de Pietro Berettini da Cortona, de Sassoferrato, peintre fade au plus haut degré, et même de Carlo Maratta qui rachète beaucoup de médiocres tableaux par un bon portrait celui de Madeleine Rospigliosi (Louvre), nous ne parlerons pas davantage ; avec eux le XVIIe siècle romain finit dans la prétention et dans l'épuisement. Un des personnages les plus notables du XVIIIe siècle, dans la grande peinture ou soi-disant telle, est le chevalier Pompeo Battoni (1708-1787).

Nous n'avons guère parlé, au cours de notre revue des diverses écoles, de celle de Naples ; il est un peu tard pour retracer ses origines. L'école peut être intéressante, présenter un curieux tableau à l'historien plus préoccupé de mœurs que d'art, et de caractères que d'œuvres, mais à vrai dire, elle fut toujours assez hétéroclite, formée d'éléments extérieurs, et constituant assez peu une école proprement dite, une physionomie bien nette et bien tranchée. Il semble que la région même de Naples soit peu favorable à l'éclosion de la peinture ; est-ce parce que le ciel y est trop amollissant et qu'il y fait trop bon vivre ? est-ce parce que le peuple a d'autres aptitudes que la création et même que la simple compréhension des images ? Quoi qu'il en soit, la limite de culture ne descend guère plus bas que Rome. Il y a des œuvres de Primitifs à Naples, et même en assez grand nombre et intéressantes. Mais quels furent leurs auteurs ? Plutôt des voyageurs, comme Giotto et ses élèves, ou des élèves qu'il faisait sur place, et qui à leur tour étaient incapables d'en transmettre la tradition, ou ne trouvaient personne à qui la transmettre. Simone Neapolitano au XIVe siècle est un des plus illustres, mais que peut-on citer de lui d'authentique ? Antonio Solario, dit le Zingaro, au XVe siècle, laisse une réputation encore plus brillante. On lui attribue les fresques du couvent de San Severino, la *Légende de saint Benoît*. Elles sont d'un très beau caractère, mais les plus grands doutes planent sur cette attribution. Nous avons enfin vu qu'Antonello de Messine pouvait être bien plus logiquement rattaché à la Flandre ou à Venise qu'à Naples.

Andrea Sabbatini, de Salerne, et Scipione de Gaëte, sont parmi les plus distingués napolitains du XVIe siècle, et parmi ceux du XVIIe, Corenzio, Stanzioni, Mattia Preti le Calabrese, Anello Falcone, le Monrealese, le très curieux peintre Garguioli, dit Mico Spadaro (un tableau de bataille récemment entré au Louvre) ; le fatigant Luca Giordano, dit Fa Presto, qui a couvert de ses peintures les palais d'Espagne et eut véritablement l'incontinence de la décoration ; enfin le très célèbre Salvator Rosa (1615-1673) qui a exercé sur l'imagination de nos pères une fascinatrice influence. Salvator Rosa dans ses tableaux de bataille, ses paysages abrupts, se montre supérieur à ce qu'il fut comme peintre d'histoire ; mais ses séjours parmi les brigands des Abruzzes, ses amours, ses aventures, tout



TIEPOLO. — SAINT JACQUES A CHEVAL, AVEC UN NÈGRE ENCHAINÉ.

l'attirail des anecdotes et romans, ont paré ces pittoresques et brillantes toiles de plus de prestige encore qu'elles n'en auraient obtenu par leur seule valeur.

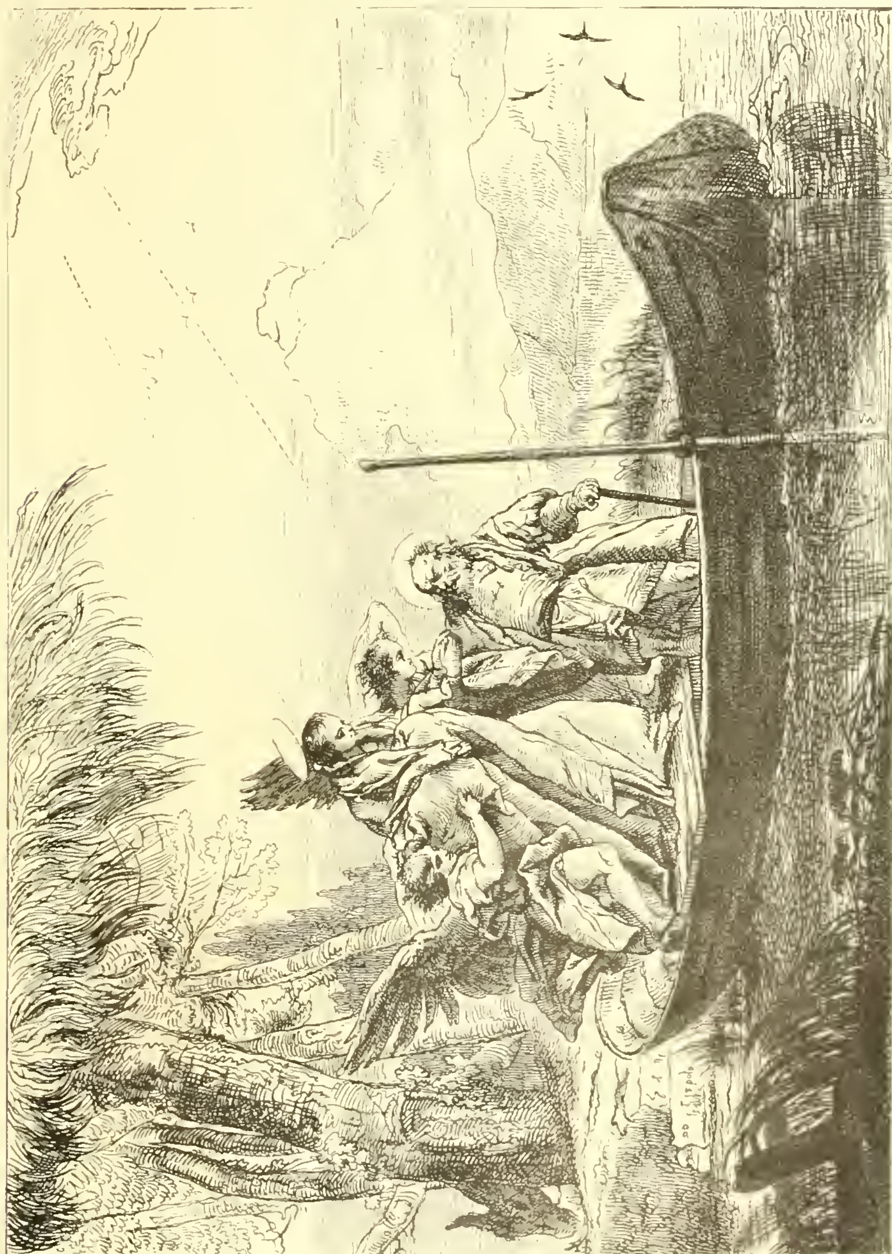


TIEPOLO. — LE REPAS D'ANTOINE ET DE CLÉOPATRE.

Au XVIII[e] siècle l'école napolitaine ne présente plus guère que le maniéré Solimena.

Mais que dire de ce XVIII[e] siècle italien en général ? Il présente des côtés attrayants et charmants : il est mouvementé, romanesque, galant, pimpant, il fait la

fête parmi les ruines et oublie, dans sa décadence, le plus gaiement du monde la grandeur de son passé. Nous aurions un plaisir de curieux à l'étudier séparément, dans son esprit et dans ses vices. Mais ne serait-ce pas un peu une douleur, de



TIEPOLO. — LA FUITE EN ÉGYPTE.

chercher à louer avec autant de développement les masques, lorsque nous sommes encore pleins du souvenir des héros ? Pourrions-nous, sans transition, décrire avec la même admiration les deux parties de la vie d'une parente chère, qui

aurait commencé comme une sainte admirable, et finirait en ravissante courtisane?



TIEPOLO. — MARTYRE DE SAINT JEAN NEPOMUCENE.

N'avons-nous pas encore présents à l'esprit, les grands noms de Cimabue, de

Giotto, d'Orcagna, de Fra Angelico, d'Uccello, de Piero della Francesca, de Masaccio,

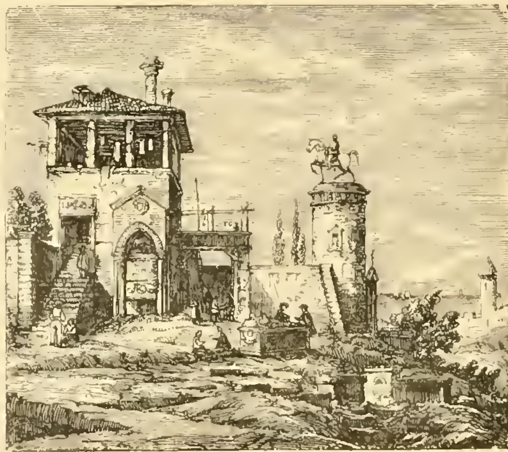


TIEPOLO. — LE B. SAINT SIMON STOK.

de Botticelli, de Gozzoli, de Signorelli, de Verrocchio, du Pérugin, de Mantegna,

de Carpaccio, des Bellini, de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël, de Titien, du Corrège, de Tintoret, du Véronèse, et pouvons-nous auprès de ces maîtres, de ces colosses de ces saints, étudier aussi longuement, dans le même tableau, de faciles et chiffonnés décorateurs, des paysagistes excellents, des peintres de genre fort savoureux ? Il suffit de poser la question, ou tout moins d'avouer qu'il aurait fallu alors un deuxième volume pour étudier la décadence après la véritable grandeur et tenir le même compte de la célébrité que de la beauté.

C'est à Venise, encore une fois, que se réfugia le dernier rayon d'art et de soleil, et du moins si la peinture italienne ne finit pas grandement, grâce à Venise elle finit plus gaiement qu'aucune autre école, dans un très réjouissant



ANTONIO CANALETTO. — PAYSAGE.

bruit de violons, d'étoffes froissées et de clapotement de rames, parmi les moires nuancées des canaux et des lagunes, ou dans les cérémonies mi-partie de mascarade et de luxueuse bonhomie, ou dans les élans délicieusement feints d'une piété galante, quand devant Tiepolo, sur son échafaudage, posent comme modèles pour la Vierge, des étoiles de l'Opéra. Lorsque la grosse et brutale voix de la guerre se fit entendre, cette frénésie avait à peine pris fin.

Il nous faut donc citer les quelques charmants peintres qui enguirlandent les regrets du passé, et font se terminer en accords de sérénades nos profondes et nos pures émotions. Giambattista Tiepolo (1693-1770) est le petit-fils, très gâté et très dégénéré, du Véronèse. Son luxe est pauvre, comparé à celui du richissime Cagliari. Il se joue au milieu des figures volantes, des personnages en trompe-l'œil, et lorsque l'idée lui fait défaut, il la remplace par un amoncellement de nuages. Les églises les plus décadentes, les palais les plus à la mode sont remplis de ses pimpantes et claires décorations. Il suffit de citer surtout le

plafond de Santa Maria della Pietà, de beaucoup le plus délicat et le plus frais de ton, avec son couronnement de la Vierge, ses jolis anges musiciens; puis la décoration rococo et en trompe-l'œil des Gesuati, celle du palais Labbia et enfin de nombreuses villas aux environs de Venise. Un grand artiste de nos amis appelait Tiepolo un Véronèse de barrière; encore que ce mot soit un peu



ANTONIO CANALETTO. — VUE DE VENISE.

dur, il exprime bien le mélange de richesse clinquante, de désinvolture rouée, et de facticité qu'est cet art du dernier décorateur italien.

Les autres sont paysagistes comme les exquis Canaletto et Guardi. Canaletto (1697-1768) nous a retracé avec une étonnante netteté et une vie qui subsiste toujours aussi limpide et aussi fraîche, la physionomie une et multiple de Venise. Son œuvre est considérable; la *Vue de Notre-Dame de la Salute*, du Louvre, et ses tableaux de la National Gallery en sont quelques-uns des bijoux les plus fins. Il fit quelques voyages. Son neveu Bernardo Belotto, surnommé

comme lui Canaletto (1697-1768), fut plus voyageur que lui, et fit pour Dresde, avec beaucoup d'intérêt et de sens de la vie, ce que l'oncle avait fait pour Venise.

Francesco Guardi (1712-1793) fut aussi un charmant peintre de Venise et de la vie vénitienne, animant ses paysages plus attrayants peut-être, mais moins sérieux et moins exacts, de quantité de petits personnages, très spirituellement touchés; ses tableaux sont une véritable joie pour l'œil flâneur, curieux, épris de menues sensations amusantes. Nous rattacherons à cette école de paysagistes du XVIIIe siècle, non pas un Vénitien, mais un Romain, ou du



ANTONIO CANALETTO. — LE QUAI DES ESCLAVONS, A VENISE.

moins un Lombard qui travailla beaucoup à Rome (1695-1768), Giovanni Paolo Panini. Plus pompeux de par le milieu et les modèles, Panini est un peintre également fort aisé et spirituel, de qui nous possédons deux des plus belles œuvres, le *Concert* et l'*Intérieur de Saint-Pierre de Rome*.

Enfin il faut citer pour sa célébrité la portraitiste, pastelliste principalement, Rosalba Carriera (1675-1757), et pour son réel talent de peintre de mœurs, Pietro Longhi, qui est à la fois le Hogarth, le Lancret et le Chardin de Venise, dans la mesure de ce que valent ces sortes de rapprochements. Du peintre de mœurs et satirique anglais du XVIIe siècle, Longhi a un penchant à la malice, à la comédie morale, mais avec singulièrement plus d'indulgence ; il raille,

mais point ne fouaille. De notre Lancret il a le goût des élégances, et de notre Chardin toutes proportions gardées la recherche de la grasse matière et de la sobre couleur. Il va sans dire que l'excellent Longhi ne connaissait aucun de ces peintres, ou tout au moins qu'il ne s'en est pas si peu que ce soit soucié.



GIOVANNI PAOLO PANINI. — TEMPLE DE JUPITER.

Ses tableautins de mœurs sont charmants de vie, de bonhomie, de finesse, lorsqu'ils sont parfaitement réussis, ce qui n'arrive pas infailliblement, car il tombe parfois dans quelque lourdeur et oublie de dessiner le plus gaiement du monde. L'Académie des Beaux-Arts à Venise, et la National Gallery possèdent

les meilleures de ses comédies et scènes de mœurs, intimités parfois comiques, parfois équivoques, scènes de rues et de bal, de spectacles et des boutiques. Il faut aussi citer ses gaies décorations du palais Grassi à Venise. Et après tout c'est un véritable artiste, puisqu'il a peint, et avec une façon à lui, ce qu'il voyait, le conservant pour notre amusement et notre goût des contes.

Et c'est tout, ou bien peu s'en faut. Après cela, nous n'aurions plus à citer comme peintres italiens célèbres que des peintres français. Adieu, ou au revoir, dans ce monde, ou dans un monde meilleur, nos grands saints, farouches ou infiniment naïfs et doux, et bonsoir les masques !

Nous voici arrivé à la fin de notre longue, et pourtant encore bien incomplète besogne. Bien des noms seront signalés manquant, bien des œuvres célèbres soit omises, soit bien brièvement citées. Nous ne voulions donner qu'une idée de la peinture dans son développement, dans son évolution, et nous souhaiterions d'avoir contribué à la faire aimer et comprendre de tous ceux de bonne volonté.

L'ordre logique, nous l'avouons de nouveau, aurait dû faire de ce volume le premier de l'ensemble. On aurait mieux vu, au lieu de le considérer comme admis, l'influence que l'Italie exerça sur tout l'art européen, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, avec, heureusement préservées, les qualités de chaque race. Nous avons, au lieu de cela, presque remonté des effets aux causes. Peu importe, du moment qu'au cours de notre promenade, nous avons rendu pieusement hommage aux grands hommes qui par de belles images ont montré de grandes âmes, et se sont adressés à tout ce que notre âme a de noble. Quelques-uns accomplirent cette utile mission sans s'en douter, et leur vie peut n'avoir pas fait un tout harmonieux avec leur œuvre. Peu nous importe du moment que c'est leur œuvre qui nous reste. L'homme est faible et périssable, mais l'œuvre de ses mains devient une chose précieuse et sacrée, indépendante de lui, plus pure que lui, et on doit les absoudre tous, puisque leurs œuvres parlent pour eux. D'ailleurs ils eurent leurs épreuves, leurs souffrances ; beaucoup sans doute des plus décriés ont été diffamés par l'histoire, qui est toujours plus vraie quand elle s'attache à comprendre l'esprit, et à chercher le cœur, qu'à affirmer les faits. L'ensemble des œuvres respectées par le temps dans la formidable production de l'activité humaine en Europe pendant les siècles que nous avons passés en revue, constitue, comme d'autre part la poésie, la littérature, les sciences, la musique, le précieux trésor de l'humanité, nos archives, notre ancestration. Pour être complets, nous voulons dire pour faire une histoire absolument complète de la peinture, il eût fallu ajouter l'étude de l'admirable et inépuisable Orient, parler de la Chine, de la Perse, de l'Inde, du Japon, et remontant à l'antiquité, de la vénérable Égypte. Là nous aurions

vu, dans un monde tout différent, les hommes manifester avec une richesse et une subtilité surprenantes, eux aussi, leur rêve de beauté. Peut-être aurions-nous été ravis, mais non étonnés, de rencontrer des points de contact entre tel Persan, tel Japonais et tel grand peintre italien, français ou allemand. L'étude demeure à faire, dans le même esprit de familiarité, de simplicité et de sincérité, que nous avons tâché de mettre dans cet ouvrage : la tâche est immense, elle est bien belle !

Mais, le magnifique ensemble que nous avons passé en revue, quoique bien souvent décrit, bien souvent commenté, suffit déjà aux méditations toujours renouvelées de ceux qui aiment les belles choses. Là on trouve la certitude, tandis que dans ce qui est aujourd'hui, on rencontre le doute ou souvent l'illusion. Et de ces œuvres survécues d'autrefois on peut redire cette noble sentence inscrite en lettres d'or sur les murs d'une salle de la National Gallery : « *The works of those who have stood the test of ages, have a claim to that respect and veneration to which no modern can pretend :* les œuvres de ceux qui ont subi l'épreuve des âges, ont un droit à ce respect et à cette vénération auxquels ne peut prétendre aucun moderne. »

Toutefois, que les modernes ne se découragent pas pour cela ; qu'ils se pénètrent au contraire, de cette idée féconde, et qu'ils placent grâce à elle leur culte bien haut. Que, sans doute, ils se considèrent comme bien petits devant les maîtres, tout en travaillant comme ceux-ci ont travaillé, dans le même esprit, mais avec les formes nouvelles que leur inspireront leur propre sentiment, leur propre observation de la nature ou la dictée de leur rêve. C'est ainsi qu'il deviendront à leur tour, ainsi que tous les hommes devraient s'y efforcer, des saints.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE X

CHAPITRE XI

CHAPITRE XII

CHAPITRE XIII

CHAPITRE XIV

1013-96. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.



